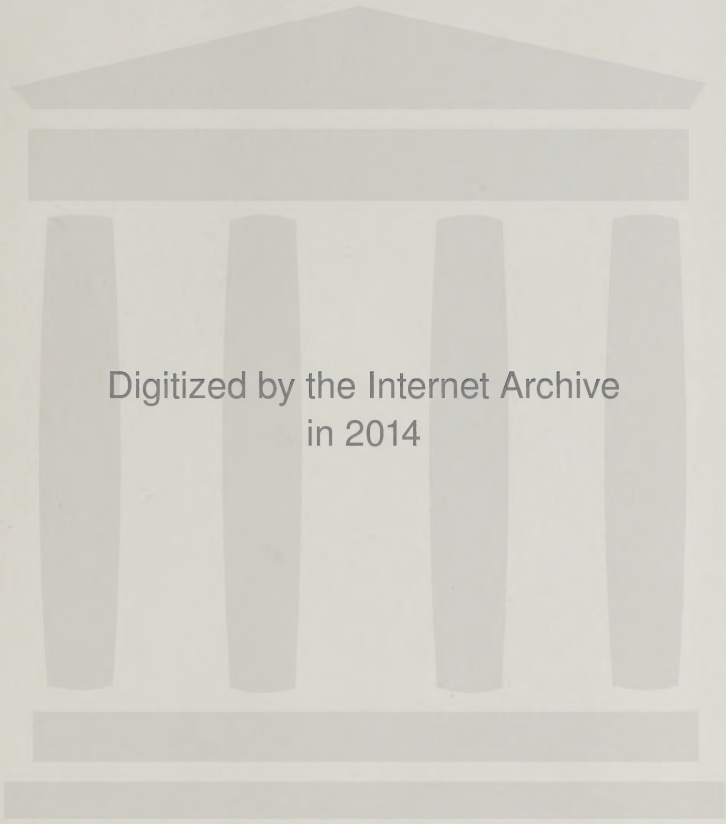






2 vols \$ 85.-



Digitized by the Internet Archive  
in 2014



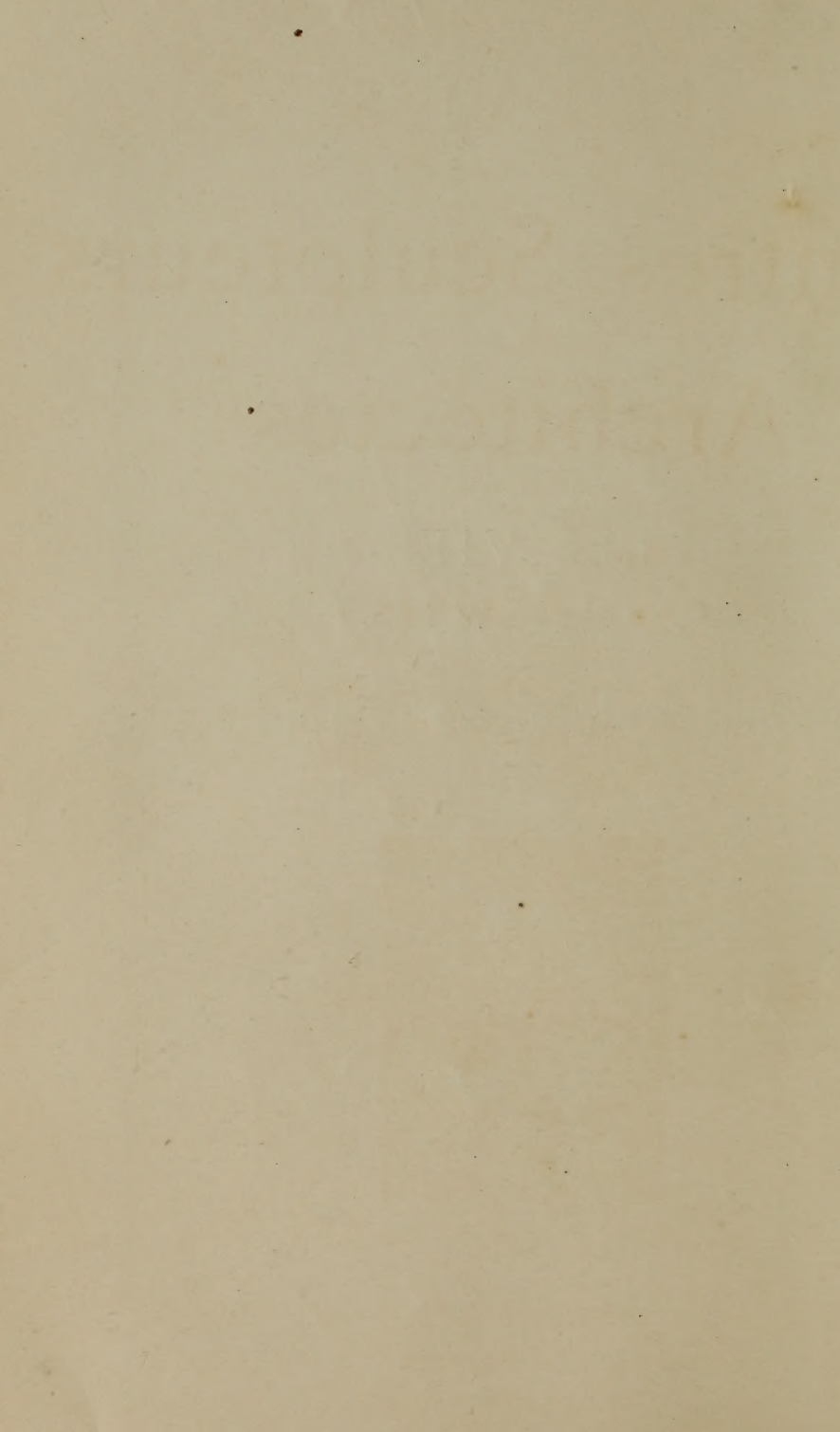




LES VIES

des plus excellents

Peintres, Sculpteurs & Architectes





Giorgio VASARI

---

# LES VIES

des plus excellents

# Peintres, Sculpteurs

et

# Architectes

---

TRADUCTION

PAR

**Charles WEISS**

---

TROISIÈME ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

TOME I



DORBON-AINÉ

19, BOULEVARD HAUSSMANN, 19

PARIS



LE VITE  
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,  
SCVLTORI, E ARCHITETTORI

*Scritte*  
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE  
ET ARCHITETTO ARETINO,  
*Di Nuouo dal Medesimo Ruisse*  
*Et Ampliate*  
CON I RITRATTI LORO  
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti  
Dall'anno 1550. in sino al 1567.

Prima, e Seconda Parte.

*Con le Tavole in ciascun volume, Delle cose piu Notabili,  
De' Ritratti, Delle vite degli Artifici, Et de i  
Luoghi doue sono l'opere loro.*



CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N. S. PIO V. ET  
DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA.



IN FIORENZA, Appresso i Giunti 1568.



L'ouvrage de Vasari est la source à laquelle il faut nécessairement recourir, quand on étudie la Renaissance italienne et ses origines. — Violentement attaqué dès le xvi<sup>e</sup> siècle, entre autres par Condivi, auquel Vasari répondit (voir la *Vie de Michel-Ange*) et par Federigo Zuccherò (1), il renferme incontestablement bien des erreurs de dates et de faits, bien des récits fantaisistes. Mais comme l'a dit Eugène Müntz, malgré tous ces défauts, Vasari passe à bon droit non seulement pour l'historien par excellence de l'art italien, mais encore pour le créateur de l'HISTOIRE DE L'ART (2).

\* \* \*

#### *Editions successives :*

1<sup>o</sup> Publiées par Vasari : A, en mars 1551, chez Lorenzo Torrentino, à Florence ; — B, en janvier 1568, chez les Giunti, à Florence, toutes deux avec une dédicace à Cosme I<sup>er</sup>, duc de Florence.

2<sup>o</sup> Editions suivantes : xvii<sup>e</sup> siècle : Bologne 1648.

xviii<sup>e</sup> siècle : édition corrigée et annotée par Mgr Giovanni Bottari, trois volumes in-4<sup>o</sup>, Rome 1759. — Editions P Della Valle, Siennè, 1790-1794, 11 volumes in-8.

xix<sup>e</sup> siècle : édition Lemonnier, Florence, 1846-1857, treize volumes, notes Pini, Carlo et Gaetano Milanesi, P. Marchese et Selvatico. — Edition Sansoni, annotée par Gaetano Milanesi, Florence, 1878-1885, neuf volumes, comprenant toutes les annotations précédentes. — Edition Salani, Florence, sans date, très abrégée.

\* \* \*

La présente traduction a été faite sur l'édition Sansoni, en se servant de la traduction antérieure de Leclanché (Paris 1839-1842), qui a été entière-

(1) La Bibliothèque Nationale de Paris possède un exemplaire de Vasari, dans lequel la *Vie de Taddeo Zuccherò* porte, en marge, des notes manuscrites et virulentes de la main de Federigo Zuccherò.

(2) Voir l'Histoire de l'Art pendant la Renaissance, tome III, p. 178-183 (Hachette), qui renferme un jugement complet sur l'auteur et sur son œuvre.

rement refondue. Les notes très succinctes qui l'accompagnent sont tirées de l'édition Sansoni, des livres de Milanesi, Perkins, Müntz, de Crowe et Cavalcaselle, du Cicerone de Burckhardt, et des ouvrages récents de MM. Bode, Supino, Ridolfi, Corrado Ricci, Marcel Reymond et autres.

L'Introduction aux Trois Arts du Dessin, les proemii ou discours préliminaires sont traduits pour la première fois ; les Vies principales sont données in extenso. Toutefois, et pour alléger cet ouvrage, quand il s'agit d'œuvres qui n'existent plus, leur description, quelquefois très longue dans le texte a été supprimée dans la traduction, mais la mention faite par Vasari a été soigneusement conservée. N'ont pas été traduites les Vies des artistes de second ordre ou de moindre notoriété. Pour se rendre compte de ce travail d'élagage, il est nécessaire de parcourir la liste de ces Vies placée avant la Table des matières. On verra que, si la première et la deuxième parties sont presque complètes (c'est-à-dire celles relatives aux artistes des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles), il n'en est pas de même des contemporains et des successeurs de Raphaël et de Michel-Ange. La critique actuelle est sévère pour ces artistes, et l'on considère généralement la date du sac de Rome, en 1527, comme le début de la décadence des arts en Italie (1).

\* \* \*

Pour bien comprendre certaines particularités de l'histoire artistique de Florence, entre autres tout ce qui concerne la décoration extérieure d'Or San Michele, il faut savoir comment la ville et le peuple étaient divisés. Varchi, dans la Storia fiorentina, livre III, chap. XX, nous donne d'intéressants détails à ce sujet.

Florence était divisée en quatre quartiers, et chaque quartier en quatre gonfalons désignés suivant les animaux ou les objets peints sur leurs enseignes. Voici leurs noms en italien et en français :

Quartier de Santo Spirito ou d'Oltr'Arno :

La Scala,	L'Echelle.
Il Nicchio,	La Coquille.
La Sferza,	Le Fouet.
Il Drago,	La Chimère.

(1) Exception faite pour l'école vénitienne. — Sur un total de 826 pages (édition française), le Cicerone ne consacre que 55 pages à l'histoire de la peinture depuis celle époque jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Quartier de Santa Croce :*

<i>Il Carro,</i>	Le Char.
<i>Il Bue,</i>	Le Bœuf.
<i>Il Lion d'Oro,</i>	Le Lion d'Or.
<i>Le Ruote,</i>	Les Roues.

*Quartier de Santa Maria Novella :*

<i>La Vipera,</i>	La Vipère.
<i>L'Unicorno,</i>	La Licorne.
<i>Il Lion rosso,</i>	Le Lion rouge.
<i>Il Lion bianco,</i>	Le Lion blanc.

*Quartier de San Giovanni .*

<i>Il Lion nero,</i>	Le Lion noir.
<i>Il Drago,</i>	Le Dragon.
<i>Le Chiavi.</i>	Les Clefs.
<i>Il Vaio,</i>	Le Petit Gris.

Quant au peuple, il était divisé en sept Arts majeurs et quatorze Arts mineurs, savoir :

*Arts majeurs :*

1 <i>Giudici e Notai,</i>	Juges et Notaires.
2 <i>Mercatanti (1),</i>	Marchands drapiers.
3 <i>Cambio,</i>	Banquiers.
4 <i>Lana,</i>	La Laine.
5 <i>Seta (2),</i>	La Soie.
6 <i>Medici e Speziali (3),</i>	Médecins et Pharmaciens.
7 <i>Vaiati,</i>	Fourreurs.

*Arts mineurs :*

1 <i>Beccai,</i>	Bouchers.
2 <i>Calzolai.</i>	Cordonniers.
3 <i>Fabbri,</i>	Forgerons.
4 <i>Rigattieri e Linaiuoli,</i>	Fripiers et Marchands de lin.
5 <i>Maestri [muratori] e Scarpellini,</i>	Maçons et Tailleurs de pierre.

(1) Appelé communément l'Arte di Calimala.

(2) Appelé communément l'Arte di Porta Santa Maria.

(3) Dans lequel s'inscrivaient les peintres.

6 <i>Vinattieri</i> ,	Marchands de vin.
7 <i>Albergatori</i> ,	Hôteliers.
8 <i>Oliandoli e Pizzicagnoli e Funnaiuoli</i> ,	Vendeurs d'huile, Charcutiers et Cordiers.
9 <i>Calzaiuoli</i> ,	Bonnetiers.
10 <i>Corazzai</i> ,	Fabricants de cuirasses.
11 <i>Chiavaiuoli</i> ,	Serruriers.
12 <i>Coreggiai</i> ,	Bourelliers.
13 <i>Legnaiuoli</i> ,	Menuisiers.
14 <i>Fornai</i> ,	Boulangers.

Tout citoyen florentin, qu'il exerçât ou non une profession, devait choisir un Art dans lequel il se faisait inscrire : c'est ainsi que Dante Alighieri, pour être apte à remplir des charges publiques, se fit inscrire dans l'Art des Médecins et Pharmaciens.

La forme du gouvernement varia trop souvent pour qu'il soit possible d'en donner ici une notion succincte. Qu'il suffise de savoir qu'avant la chute de la République, la plus haute magistrature était la Seigneurie, composée des Prieurs des Arts et de la Liberté, en nombre variable, à l'origine six Prieurs, plus le Gonfalonier de justice, tous représentants des Arts majeurs et élus pour deux mois. Le Podestat, ou chef suprême de la justice, créé en 1207, était généralement un étranger (1).

\* \*\*

Toutes les dates portées dans ce livre sont comptées en style ordinaire, ou romain, l'année commençant au premier janvier ; mais ce n'était pas l'usage en Toscane, où l'année en style pisan commençait le 25 mars. Il faut donc généralement majorer d'un an les dates données par les textes de l'époque.

En italien, le mot *da*, placé entre deux noms propres, indique la patrie : *Lionardo da Vinci* (né à Vinci), tandis que le mot *di* indique la filiation : *Giovanni di Pietro*, Jean fils de Pierre. Les Italiens se désignaient généralement entre eux par le nom du père et celui du grand-père ; *Andrea di Pietro di Giovanni*, André fils de Pierre, petit-fils de Jean.

*Vasari* indique toujours expressément si une peinture est faite sur bois (*tavola*, *quadro*), ou bien sur toile (*tela*), ou encore à fresque. Dans les notes de ce volume, la mention « peinture détruite » s'applique toujours à ce

(1) Comme dans la plupart des petites républiques d'Italie.



dernier genre ; « peinture disparue ou perdue » à un tableau portatif. Ceux-ci étaient généralement peints sur bois : on n'a donc indiqué la matière employée, que lorsqu'il s'agit d'une peinture sur toile.

Il n'est pas facile de se rendre compte de la valeur de l'argent du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Toutes proportions gardées avec l'époque actuelle, on peut assigner au florin, sequin ou ducat d'or une valeur d'environ cinquante francs. A Florence, le florin d'or valait 6 livres 6 deniers, le florin di suggello 4 livres.

Enfin, comme l'impôt sur le revenu existait, les citoyens florentins étaient tenus de déclarer la valeur de leurs biens à époque fixe (déclaration au Catasto), avec leur âge, le nom et l'âge de leurs enfants. Il devrait donc en résulter que les renseignements donnés par les déclarations sont exacts, particulièrement en ce qui concerne les dates de naissance. Mais les chiffres varient d'une déclaration à l'autre, en sorte que, le plus souvent il a fallu prendre des moyennes. Voir à ce sujet les livres de Milanesi, de Gaye (Carteggio), etc.

Le plan de Florence, qui se trouve dans ce volume, est reproduit d'après une gravure unique du Cabinet des Estampes de Berlin, et dont un fac-similé nous a été gracieusement envoyé par M. Lehrs, directeur de ce cabinet. Il doit dater de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, si l'on en juge par l'aspect de la coupole et la vue du palais Pitti, dont la construction ne fut commencée que vers 1440.

---



HAC SOSPITE NVNQVAM  
HOS PERIISSE VIROS, VICTOS  
AVT MORTE FATEBOR.



# LES VIES

DES PLUS EXCELLENTS

## Peintres, Sculpteurs et Architectes

---

*Aux Adeptes des Arts du Dessin, Giorgio VASARI\**

ARTISTES EXCELLENTS, MES TRÈS CHERS COMPAGNONS.

IL a toujours été si grand, le plaisir joint au profit et à l'honneur que j'ai retiré du fait de m'être livré, autant que j'ai pu le faire, à cet art si noble, que non seulement j'ai ressenti un ardent désir de l'exalter, de le célébrer et de l'honorer de toutes les manières qu'il m'a été possible ; mais qu'encore j'ai conçu une extrême affection pour tous ceux qui ont pris, dans cet art, le même plaisir, et qui ont su l'exercer avec plus de bonheur peut-être que je n'ai pu le faire. Aussi, de cette bonne volonté et de cette très sincère affection, il me paraît avoir récolté jusqu'à présent les fruits correspondants, car j'ai toujours été aimé et honoré de vous tous, et il a toujours régné entre nous je ne sais si je dois dire une incroyable familiarité et fraternité. A titre de réciprocité, je vous montrais mes œuvres, et vous me montriez les vôtres, nous aidant l'un et l'autre de conseils et d'appuis, suivant que les occasions le demandaient. Aussi, à cause de votre amabilité, et bien plus pour votre excellent talent, non moins encore par suite de mon attachement pour vous, d'une inclination naturelle et d'un choix impérieux, je me suis toujours cru être absolument obligé de vous aider

\* Préface de l'édition de 1568.

et de vous servir de toutes les manières et dans toutes les choses que j'ai pensé pouvoir vous procurer de l'agrément ou de l'utilité. C'est donc dans ce but que je publiai, l'an 1550, les vies de nos meilleurs et plus fameux artistes, incité par une occasion que j'ai exposée autre part, et aussi, pour dire la vérité, par une généreuse indignation que tant de talent ait été pendant si longtemps et restât encore ignoré. Je ne crois pas que mon travail ait été entièrement inutile ; au contraire, il demeure acquis, outre ce qu'on m'en a dit et écrit, de différents endroits, que du grand nombre d'exemplaires qu'on en a alors tiré, on ne trouve plus un volume chez les libraires. Entendant donc chaque jour les demandes faites par quantité d'amis et ne connaissant pas moins le secret désir de beaucoup d'autres, je me suis de nouveau remis au même travail (bien qu'étant occupé à d'importantes entreprises), avec le dessein non seulement d'ajouter ceux qui, ayant passé à une meilleure vie depuis cette époque jusqu'à maintenant, me donnent l'occasion d'écrire tout au long leur vie, mais encore de suppléer à tout ce qui manquait de perfection dans mon œuvre première. J'étais d'ailleurs en mesure de mieux comprendre beaucoup de choses et de revoir beaucoup d'autres, tant à cause de la faveur des illustres seigneurs que je sers, qui sont les véritables soutiens et protecteurs de toutes les vertus, que de la commodité qu'ils m'ont donnée d'explorer de nouveau toute l'Italie, de voir et d'entendre quantité de choses qui, primitivement, n'étaient pas parvenues à ma connaissance. J'ai donc pu aussi bien corriger qu'augmenter tant de passages, que plusieurs vies peuvent être dites avoir été pour ainsi dire refaites à nouveau ; d'autres, même parmi les artistes anciens, qui n'existaient pas, ont été ajoutées. Je n'ai reculé devant aucune fatigue, outre une grande dépense et de grands ennuis, pour raviver davantage la mémoire de ceux que j'honore tant, pour retrouver leurs portraits et les mettre en tête de leurs vies (1). Pour satisfaire davantage de nombreux amis que je compte hors des arts, mais qui sont très affectionnés aux arts, j'ai réuni, dans un abrégé, la plus grande partie des œuvres de ceux qui sont encore vivants, et qui sont dignes d'être toujours renommés à cause de leurs talents. La considération, en effet, qui me retint dans le temps, si l'on y réfléchit bien, n'a plus de raison d'être, puisque je me propose de ne parler que d'œuvres excellentes et dignes de louange. Cela pourra peut-être servir d'aiguillon et pousser chacun à travailler excellemment

(1) Tous ces portraits ont été supprimés, comme n'offrant pas une authenticité suffisante.

pour amener ses œuvres toujours du bien au mieux. De plus, celui qui écrira la suite de cette histoire pourra le faire avec plus de grandeur et de majesté, ayant ainsi l'occasion de décrire ces œuvres plus rares et plus parfaites qu'il verra dans la suite des temps sortir de vos mains, ayant été commencées dans un désir d'éternité, et terminées grâce à l'étude de ces divins génies. Les jeunes ensuite, qui vous suivront et vous étudieront, désireux de gloire (si l'appât du gain n'a pas autant de force), s'enflammeront peut-être et chercheront, à votre exemple, à devenir excellents. Pour que cet ouvrage soit parfait en tout, et qu'on n'ait rien à chercher ailleurs, j'y ai ajouté une grande partie des œuvres des plus célèbres maîtres de l'antiquité, tant Grecs que d'autres nations, dont la mémoire a été conservée jusqu'à nos jours par Pline et d'autres écrivains ; si elles n'avaient pas été décrites par eux, elles seraient, comme quantité d'autres, ensevelies dans un éternel oubli. Cette considération pourra peut-être également nous encourager à travailler vaillamment ; en voyant la grandeur et la noblesse de notre art, combien il a toujours été estimé et récompensé chez toutes les nations, et particulièrement par les plus nobles esprits et les souverains les plus puissants, nous serons incités et tous enflammés d'ardeur à laisser le monde orné d'œuvres aussi riches en nombre que rares en excellence. Ainsi embelli par nous, il nous mettra au rang où ont toujours été tenus par lui ces merveilleux génies si renommés. Acceptez donc avec bon vouloir ces travaux, quels qu'ils soient, que j'ai conduit avec amour à leur fin, pour glorifier l'art et honorer les artistes ; considérez-les comme un indice ou une parcelle de mon esprit qui ne désire nulle autre chose que votre grandeur et votre renommée, auxquelles il me semblera toujours participer en une certaine manière, puisque je suis toujours reçu par vous dans votre compagnie, ce dont je vous remercie et me félicite, quant à moi, infiniment.

---



# DISCOURS PRÉLIMINAIRE

de tout l'Ouvrage

---

*Sommaire.* — I. But poursuivi par l'auteur en écrivant les Vies des Peintres, des Sculpteurs et des Architectes. — II. D'une discussion qui s'éleva de son temps sur la prédominance de la Sculpture ou de la Peinture. Raisons invoquées en faveur de la Sculpture. — III. Leur réfutation. Raisons invoquées en faveur de la Peinture. — IV. L'auteur conclut en montrant que ces deux arts sont frères et tous deux excellents. — V. Il indique succinctement ce que contiendra l'Introduction.

LES esprits élevés avaient coutume dans toutes leurs actions, poussés par un ardent désir de gloire, de ne reculer devant aucune fatigue, si grande fût-elle, pour amener leurs œuvres à un point de perfection qui les rendit étonnantes et admirables pour tout le monde. Le peu de fortune de beaucoup d'entre eux ne pouvait retarder les efforts qu'ils faisaient pour parvenir à de hautes positions, pour vivre honorés, et pour laisser d'eux, dans les temps à venir, une renommée éternelle de leur rare excellence. Bien qu'un désir aussi louable et une pareille application fussent pendant leur vie hautement récompensés par la libéralité des princes et par la louable rivalité des républiques désireuses de les posséder, bien qu'après leur mort leur nom se perpétuât par les statues, les tombeaux qu'on leur élevait, les médailles qui les représentaient, ou d'autres souvenirs analogues, néanmoins on peut apprécier à quel point le temps dévore toute chose, lui qui non seulement a ruiné les propres ouvrages d'un grand nombre d'artistes et les autres souvenirs honorables laissés par eux, mais encore a altéré ou effacé les noms de tous ceux qui nous ont été conservés par toute autre chose que par la seule plume vive et pieuse des écrivains. Ayant maintes fois considéré en moi-même cette chose, et ayant reconnu, non seulement d'après l'exemple des anciens, mais encore d'après celui

des modernes, que les noms de nombre d'architectes, de sculpteurs et de peintres, tant anciens que modernes, ainsi que quantité de leurs œuvres admirables dispersées dans diverses parties de l'Italie vont en s'altérant et en s'oubliant peu à peu, et d'une manière qu'à dire vrai on ne peut prévoir pour eux que la mort prochaine, j'ai voulu les défendre, le mieux que j'ai pu, de cette seconde mort, et les maintenir aussi longtemps que possible dans la mémoire des vivants. Ayant donc dépensé beaucoup de temps et consacré un soin extrême à retrouver la patrie, l'origine et les actions des artistes, les ayant d'autre part extraites, au prix d'un travail ardu, des relations de nombre d'auteurs anciens, de divers souvenirs et d'écrits laissés par les héritiers de ceux-ci en proie à la poussière et aux vers, j'en ai tiré finalement plaisir et profit, et j'ai jugé convenable, comme étant une dette sacrée, de faire revivre leur mémoire, autant que ma faible intelligence et mon peu de jugement me l'ont permis. A l'honneur donc de ceux qui sont morts, et pour le profit de tous ceux qui étudient, principalement les trois arts excellents de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture, j'écrirai les vies des artistes qui les ont pratiqués, en suivant l'ordre des temps, successivement, depuis Cimabué jusqu'à nos jours, ne prenant des anciens que ce qui s'appliquera à notre sujet, ne pouvant d'ailleurs en dire plus que ne l'ont fait tous ces écrivains qui nous sont parvenus. Je parlerai bien de beaucoup de choses qui s'appliquent à la maîtrise de ces différents arts ; mais avant d'en venir aux procédés et aux secrets, ou à l'histoire des artistes, il me paraît juste d'effleurer un point en litige qui s'est élevé et qui se perpétue entre quantité d'artistes, sans aucune raison, sur la prédominance et la noblesse, non pas de l'Architecture (car ils l'ont laissée de côté), mais de la Sculpture ou de la Peinture, beaucoup d'arguments, sinon tous, dignes d'être retenus, ayant été allégués des deux côtés.

II. — Je dis donc que les sculpteurs, comme doués peut-être par la nature et par l'exercice de leur art d'une plus forte complexion, de plus de sang et de plus de vigueur, et par cela même plus hardis et plus animés que les peintres, cherchant à attribuer à leur art le rang le plus honoré, arguent et prouvent la noblesse de la sculpture, tout d'abord par son ancienneté, le souverain créateur ayant fait l'homme, ce qui fut la première œuvre de sculpture. Ils disent que la sculpture embrasse plus d'arts comme congénères, et en a plus de soumis que la peinture, à savoir le bas-relief, le modelage en terre, en cire ou en stuc, le travail du bois, de l'ivoire, la fonte des métaux, le ciselage, les intailles et les reliefs en pierres fines et sur acier, enfin quantité d'autres



choses qui surpassent en nombre et en maîtrises celles de la peinture. Ils allèguent encore que ces œuvres qui résistent plus et mieux à l'action du temps, et qui se conservent mieux à l'usage des hommes, au bénéfice et au service desquels elles sont faites, sont sans nul doute plus utiles et plus dignes d'être estimées et honorées que celles de la peinture. Ils affirment que la sculpture est d'autant plus noble que la peinture, qu'elle est plus apte à défendre et elle et le nom de celui qu'elle célèbre dans les marbres et les bronzes contre les injures du temps et de l'air, tandis que la peinture, par sa nature même, indépendamment des accidents de l'extérieur, se détruit dans les asiles les plus retirés et les plus sûrs qu'aient su lui donner les architectes. Ils veulent, en outre que le petit nombre non seulement de sculpteurs excellents, mais même ordinaires, respectivement au nombre infini de peintres, soit une preuve de leur plus grande noblesse ; ils disent que la sculpture demande de certaines grandes dispositions de corps et d'esprit que l'on trouve rarement réunies ensemble, tandis que la peinture se contente de n'importe quelle faible complexion, pourvu qu'on ait la sûreté de main, à défaut de sa vigueur. Ils tirent également cette supériorité de grands succès cités particulièrement par Pline, des ardeurs amoureuses provoquées par la merveilleuse beauté de certaines statues, du jugement de celui qui fit la statue de la Sculpture en or et celle de la Peinture en argent, et plaça la première à droite et la deuxième à gauche. Ils ne manquent pas en outre d'alléguer la difficulté que l'on éprouve à acquérir la matière nécessaire, telle que les marbres et les métaux, ainsi que leur valeur en eux-mêmes, eu égard à la facilité d'avoir des panneaux, des toiles et des couleurs à vil prix, et en tout lieu ; ensuite l'extrême fatigue à manier les marbres et les bronzes, à cause de leur poids ; à les travailler, à cause de celui des outils, comparativement à la légèreté des pinceaux, des stylets, des plumes, des crayons et des charbons. Avec les premiers, l'esprit se fatigue autant que toutes les parties du corps, ce qui est important, en face de la tranquillité et du petit travail de l'esprit et de la seule main du peintre. Ils se basent ensuite fermement sur la considération que les objets sont d'autant plus nobles et plus parfaits qu'ils se rapprochent plus de la vérité ; ils disent que la sculpture imite la forme vraie et montre ses œuvres sous tous leurs aspects à celui qui tourne autour, tandis que la peinture étant plane et ne se composant que de simples traits au pinceau, enfin n'ayant qu'un seul éclairage, ne donne qu'une seule apparence. Quantité de sculpteurs ne craignent pas de dire enfin que la sculpture est aussi supérieure à la peinture que la vérité au mensonge. Pour dernier

et suprême argument, ils disent qu'aux sculpteurs est nécessaire non seulement la perfection du jugement, de même qu'aux peintres, mais encore son absolu et sa promptitude, de manière qu'ils voient dans le bloc de marbre la figure entière qu'ils veulent en tirer, et qu'ils puissent, du premier coup et sans autre modèle, exécuter parfaitement les différentes parties qui doivent se réunir et former un tout, comme l'a fait divinement Michel-Ange. Tandis que, s'ils manquent de cette précieuse faculté de jugement, ils commettent facilement et souvent de ces fautes qui sont ensuite irréparables et qui, une fois faites, témoignent pour toujours d'erreurs du ciseau et du peu de jugement du sculpteur, chose qui n'arrive pas aux peintres. Parce que toute erreur du pinceau ou tout manquement de jugement peuvent être, tout à loisir, et une fois relevés soit par eux soit par d'autres, remédiés et corrigés avec le même pinceau qui a commis la faute. Entre leurs mains, il a, sur le ciseau du sculpteur, l'avantage de guérir ses blessures, comme faisait le fer de la lance d'Achille, et, en outre, de les laisser sans cicatrices.

III. — Pour réponse à ces arguments, les peintres disent tout d'abord, non sans un certain mépris, que, si les sculpteurs veulent examiner la chose en chapelle fermée, la première noblesse est la leur; qu'ils se trompent étrangement en appelant œuvre de sculpture la statue du premier père, qui fut faite en terre, opération qui relève autant de la peinture que d'autre chose, par sa manipulation. Les Grecs l'appelèrent *plastica* et les Romains *factoria*, et Praxitèle la nomma la mère de la sculpture, de la fonte et du ciselage, chose qui rend la sculpture en réalité nièce de la peinture, puisque la plastique et la peinture naquirent ensemble, et d'un seul coup, du dessin. Sortis de cette chapelle, ils disent que les opinions ont tellement varié avec les temps, qu'il est difficile de s'arrêter plus à l'une qu'à l'autre; que finalement cette supériorité examinée dans la partie où la placent leurs adversaires, ici ils sont vaincus et là ils ne sont pas vainqueurs, ce que l'on verra plus clairement dans le Discours préliminaire des vies d'artistes. En ce qui concerne les arts de même famille ou soumis à la sculpture, les peintres disent en avoir plus que les sculpteurs. La peinture, en effet, embrasse l'invention du sujet, l'art si difficile des raccourcis, tous les éléments de l'architecture pour représenter les édifices et rendre la perspective, les couleurs à détrempe, le procédé de la fresque différent de tous les autres, pareillement la peinture à l'huile, sur bois, sur pierre, sur toile, la miniature, art entièrement différent des autres, la peinture sur verre, la mosaïque de verre, la

marqueterie qui fait des tableaux avec des bois de couleur et qui n'est autre que de la peinture, les graffites sur les murs, les nielles, la gravure sur cuivre, les émaux des orfèvres, le damasquinage de l'or, la peinture des figures sur vitraux, les vases peints qui résistent à l'eau, le tissage des brocards avec des figures et des fleurs, l'admirable invention des tapisseries, si grandiose et si commode, qui permet d'emporter ce genre de peinture avec soi, à la ville et à la campagne, sans oublier que dans tous les genres il faut toujours recourir au dessin qui est notre propriété, à nous autres peintres. Ainsi la peinture a plus de rameaux et plus utiles que la sculpture. Les peintres ne nient pas l'éternité des œuvres de sculpture, puisqu'on l'appelle ainsi, mais ils disent que ce n'est pas un privilège qui rende cet art plus noble qu'il ne soit de sa nature, puisqu'il tient simplement de la matière qu'il emploie. Que si la longueur de la vie donnait de la noblesse à l'âme, le pin parmi les plantes et le cerf parmi les animaux auraient une âme infiniment plus noble que celle de l'homme. D'ailleurs les peintres pourraient rivaliser d'éternité et de noblesse, quant à la matière, au moyen de leurs mosaïques dont on voit d'aussi antiques morceaux que les plus anciennes sculptures qui sont à Rome, et qui sont faites de pierres précieuses et de pierres fines. Quant à ce que les sculpteurs soient en petit ou en moindre nombre que les peintres, cela ne tient pas à ce que leur art demande une meilleure disposition du corps, et un plus grand jugement, mais tout simplement à la pauvreté de leurs biens, au peu de faveur ou à l'avarice, pour dire le mot, des personnes riches qui ne leur procurent pas de marbres et ne leur donnent pas occasion de travailler, comme on peut croire que cela arriva et qu'on le vit dans les temps anciens, où la sculpture parvint au plus haut point. Il est bien certain que celui-ci qui ne peut pas perdre ou jeter de côté une petite quantité de marbre ou de pierres dures, qui coûtent toujours fort cher, n'est pas à même de pratiquer cet art comme il convient ; qui ne le pratique pas ne l'apprend pas, et qui ne l'apprend pas ne peut pas bien faire. Pour cette raison on devrait plutôt excuser l'imperfection et le petit nombre des sculpteurs excellents que chercher à en déduire la noblesse, sous l'apparence d'une autre raison. Quant à la plus grande valeur des sculptures, les peintres disent que, leurs œuvres seraient-elles d'un moindre prix, ils n'ont pas à en partager le montant entre plusieurs, car ils se contentent d'un enfant pour broyer leurs couleurs, leur passer les pinceaux ou l'esca-beau, ce qui coûte peu, tandis que les sculpteurs, outre la grande valeur de la matière qu'ils emploient, ont besoin de nombreux aides,

et mettent plus de temps à produire une seule figure qu'eux plusieurs et dans plusieurs œuvres. D'où il apparaît que leur grande valeur tient plus à la qualité et à la durée de la matière, aux aides qu'il faut employer, et au temps qu'il faut mettre, qu'à l'excellence de l'art lui-même. Quant à eux, ils mettent un prix infiniment plus grand dans le don vivant et merveilleux qu'Alexandre le Grand fit à Apelle, pour son œuvre excellente et pleine de génie, quand, au lieu de grands trésors ou d'un rang élevé, il lui donna sa Campaspe très belle et très aimée, et il faut remarquer de plus qu'Alexandre était jeune, très épris d'elle et naturellement enclin aux passions amoureuses, roi tout à la fois et Grec ; qu'ils en tirent après le jugement qui leur convient. A ceux qui citent Pygmalion et d'autres monstres, indignes d'être des hommes, pour prouver la noblesse de leur art, on ne sait que répondre. Peut-on tirer une preuve de noblesse, soit d'une grande célérité d'esprit, soit d'une luxure effrénée ? De ce que je ne sais qui, au dire des sculpteurs, a fait la Sculpture d'or et la Peinture d'argent, les peintres s'inclineraient, s'il avait fait preuve d'autant de jugement que de richesse. Mais si célèbre que fût l'antique Toison d'or, elle n'en recouvrirait pas moins un mouton inintelligent. Ni l'argument des richesses, ni ceux des désirs déshonnêtes, ne peuvent entrer en ligne de compte dans ce procès ; il faut regarder aux Lettres, au métier, à la valeur et au jugement. Les peintres ne répondent autre chose à la difficulté de se procurer des marbres ou des métaux que ce qui a déjà été dit ; cela provient de la pauvreté des sculpteurs et du peu de faveur des grands, et non pas d'un plus grand degré de noblesse de leur art. Quant aux grandes fatigues corporelles, aux dangers qui en résultent pour les sculpteurs et pour leurs œuvres, les peintres ne font qu'en rire, et répondent sans embarras que, si les fatigues plus grandes et les dangers prouvent plus de noblesse, l'art d'extraire les marbres des entrailles de la terre, en employant les coins, les leviers et les maillets, doit être plus noble que la sculpture, le métier de forgeron que celui de l'orfèvre et le métier de maçon que l'art de l'architecture. Ils disent ensuite que les vraies difficultés reviennent à l'esprit et non pas au corps, que les choses, qui de leur nature demandent des études et plus de savoir, sont infiniment plus nobles que celles qui ne mettent en jeu que la force corporelle, d'où il résulte que, les peintres, se targuant de l'excellence de leur esprit, ce premier degré d'honneur revient à la peinture. Aux sculpteurs suffisent les compas et les équerres pour retrouver et reporter toutes les proportions et mesures dont ils ont besoin, tandis qu'il est nécessaire aux peintres, d'abord de bien savoir employer les instru-

ments sus-indiqués; plus une connaissance approfondie de la perspective, pour mettre en place mille autres choses que des arbres et des édifices; il faut avoir en outre un plus grand jugement pour soigner toutes les figures d'un tableau qui offrent plus matière à erreur qu'une seule statue. Il suffit au sculpteur de bien connaître la vraie forme et les contours des corps solides et palpables qu'on peut en tout toucher du doigt, et même seulement de ceux qui se tiennent droit. Il est nécessaire au peintre de connaître non seulement les formes de tous les corps droits ou non, mais encore de ceux transparents et impalpables; il faut, en outre, qu'ils connaissent les couleurs qui conviennent à ces corps. Il y en a tant et de si variés, comme on le voit plus qu'ailleurs par les fleurs et les fruits, outre les minéraux, connaissance extrêmement difficile à acquérir et à conserver, à cause de leur infinie variété. Les peintres disent encore que la sculpture, à cause de la résistance et de l'imperfection de la matière, ne peut représenter les passions de l'âme si ce n'est par le mouvement, qui, d'ailleurs, est limité, et par la forme des membres, non pas de tous cependant. Les peintres les représentent au contraire avec tous les mouvements qui sont infinis, avec la complexion de tous les membres, si ténus qu'ils soient, bien plus avec le souffle et la respiration, et, ce qui est le plus parfait, non seulement ils représentent les passions et les mouvements de l'âme, mais encore les accidents à venir, comme font les naturalistes. Il leur faut donc avoir, outre une longue pratique de leur art, une entière connaissance de la physionomie humaine, tandis que le sculpteur se borne à connaître la quantité et la forme des membres, sans s'occuper des couleurs. Qui juge par ses yeux peut se rendre compte combien cette connaissance est utile et nécessaire pour atteindre à la vraie imitation de la nature, dont plus on s'approchera, plus on sera parfait. Les peintres ajoutent que la sculpture, enlevant peu à peu de la matière, donne d'un seul coup fond et relief aux choses qui ont un corps de leur nature, et donne prise à la fois au tact et à la vue, tandis que les peintres en deux temps donnent relief et fond à une surface plane avec l'aide d'un seul sens, chose qui, lorsqu'elle a été faite par une personne connaissant bien son art, a induit en erreur par d'agréables trompe-l'œil bien des gens de mérite et même des animaux, ce qui n'est jamais arrivé à la sculpture qui n'a pu imiter la nature à ce point de perfection. Finalement, pour répondre à l'argument de l'entière et absolue perfection de jugement qui est nécessaire à la sculpture, puisqu'elle ne peut pas ajouter là où elle enlève de la matière, et que les erreurs qu'elle commet ainsi sont, disent les sculp-

teurs, irrémédiables à moins d'y mettre des pièces comme font les pauvres gens à leurs vêtements, les peintres disent que la sculpture et la peinture peuvent donner toutes deux occasion de fauter aux pauvres de jugement et d'esprit ; qu'en sculpture la patience et un temps convenable, plus l'emploi des modèles, des gabarits, des équerres, des compas et de mille autres procédés et instruments à reporter, permettent aux sculpteurs, non seulement de ne pas commettre d'erreurs mais encore d'amener leurs œuvres à leur entière perfection. Ils concluent que cette difficulté que leurs adversaires mettent en avant n'est rien ou peu de chose, comparativement à celle que les peintres rencontrent dans le travail de la fresque ; que ladite perfection de jugement n'est pas moins nécessaire aux peintres qu'aux sculpteurs, car il suffit à ces derniers de bien faire leurs modèles en cire, en terre, ou dans une autre matière, de même qu'à eux doivent suffire leurs dessins et leurs cartons ; enfin que la partie de la sculpture qui réduit peu à peu les modèles en marbre est plutôt de la patience qu'autre chose. Quant à ce que les sculpteurs appellent jugement, n'est-ce pas plus nécessaire à celui qui peint à fresque qu'au sculpteur qui taille le marbre ? Dans la fresque, ni le temps ni la patience n'entrent en ligne de compte, pour être tous deux ennemis de l'union de l'enduit et des couleurs. L'œil, en outre, ne voit pas les couleurs vraies tant que l'enduit n'est pas bien sec, la main ne peut se baser que sur l'humidité ou la sécheresse du mur, en sorte que celui qui a dit que peindre à fresque c'était travailler dans l'obscurité et avec des lunettes de couleurs différentes de la vérité ne s'est pas trompé de beaucoup, à mon avis. Je ne crois pas que ce propos ne s'applique mieux qu'au travail en creux, dans lequel la cire sert de lunettes, mais justes et bonnes. C'est dans ce travail qu'il est nécessaire d'avoir un jugement résolu pour prévoir le résultat, tant que la matière est molle, et quel il sera une fois cette matière sèche. Dans la fresque, on ne peut abandonner le travail tant que l'enduit est frais, et il faut hardiment faire en un jour ce que le sculpteur fait en un mois. Qui n'a pas ce jugement et cette habileté, verra, à la fin de son travail ou avec le temps, les repentirs, les taches, les couleurs superposées ou retouchées à sec, chose méprisable, parce que surviennent ensuite les moisissures qui font connaître l'inexpérience ou le peu de savoir de l'exécutant, comme font mauvais effet les pièces rapportées à une sculpture. Ajoutons que lorsqu'il arrive qu'on lave des fresques pour les raviver, comme on le fait fréquemment depuis quelque temps, ce qui est peint à fresque subsiste, et ce qui a été retouché à sec s'en va au coup d'éponge. Les peintres disent

encore que, lorsque les sculpteurs tirent tout au plus deux ou trois figures d'un seul marbre, eux, au contraire, en représentent plusieurs sur un seul tableau avec toute la variété des points de vue qu'au dire des sculpteurs offre seule une statue, et en compensent, avec les différentes positions, les attitudes et les raccourcis, tout ce que l'on peut voir en tournant autour d'une statue. C'est ce que fit Giorgione da Castelfranco dans une peinture où une figure, tournant le dos au spectateur et ayant un miroir à chacun de ses côtés, ainsi qu'une fontaine à ses pieds, montre dans le plan du tableau, sa partie postérieure, celle de devant dans la fontaine et les côtés dans les miroirs, chose que n'a jamais pu faire la sculpture. Les peintres affirment, en outre, que la peinture ne laisse aucun élément qui ne soit orné et plein de toutes les beautés que la nature met à leur disposition, donnant à l'air aussi bien la lumière que les ténèbres, avec toutes les variétés et les impressions, et en le remplissant de toutes les espèces d'oiseaux ; à l'eau, la transparence, les poissons, les mousses, l'écume, les mouvements des ondes ; ainsi que les vaisseaux et ses agitations ; à la terre, les montagnes, les plaines, les plantes, les fruits, les fleurs, les animaux, les édifices et cette multitude de choses, avec la variété de leurs formes et de leurs vraies couleurs, au point que la nature elle-même quelquefois s'en étonne ; donnant finalement au feu tant de chaleur et d'éclat qu'on voit manifestement brûler les choses, et que ses flammes tremblotantes rendent en parties lumineuses les plus obscures ténèbres de la nuit. Ils croient donc pouvoir justement conclure qu'en comparant les difficultés de la sculpture et de la peinture, les fatigues du corps et celles de l'esprit, l'imitation de la forme seule et celle de l'apparence en quantité et en qualité, le petit nombre des objets par lesquels la sculpture peut montrer son excellence et le nombre infini de ceux que la peinture représente, l'impression parfaite qu'en reçoit l'esprit et l'invention qui peut dépasser l'œuvre de la nature même, la noblesse de la sculpture, quant à l'esprit, à l'invention et au jugement de ses artistes ne correspond de longtemps pas à celle que possède et que mérite la peinture. Tels sont les arguments que j'ai entendu invoquer des deux côtés, et que j'ai cru devoir prendre en considération.

IV. — Quant à moi, je trouve que les sculpteurs ont parlé avec trop d'assurance, et les peintres avec trop de mépris. Comme j'ai longtemps étudié les choses de la sculpture, et que j'ai toujours pratiqué la peinture, quel que soit d'ailleurs le peu de fruit que j'en ai retiré, je crois devoir, ayant entrepris cet ouvrage, dire, brièvement et franchement, ce que je pense de cette discussion ; on attribuera à

mes paroles l'autorité que l'on voudra. J'espère qu'on ne me taxera ni de présomption, ni d'ignorance, ne traitant pas des arts autres que le mien, comme ont fait quantité d'hommes qui voulaient se faire prendre par le public pour connaisseurs universels, moyennant leurs écrits, ce qui arriva, entre autres, à Phormion, philosophe péripatéticien d'Éphèse, qui glorieux de son éloquence, pérorait et dissertait sur le génie et les connaissances nécessaires aux grands capitaines et qui fit rire Annibal, non moins de sa présomption que de son ignorance. Je dirai donc que la sculpture et la peinture sont en réalité sœurs, nées d'un même père qui est le dessin, qu'elles ont vu le jour ensemble et dans un même moment, qu'aucune ne précède l'autre, sinon autant que le talent et la force de ceux qui les exercent font passer un artiste avant l'autre, et qu'il n'y a aucune différence ou degré de noblesse entre ces deux arts. Bien que par la différence de leur essence, ils offrent l'un et l'autre beaucoup de facilités, ils ne sont pourtant pas tels, ni de telle sorte qu'on puisse avec raison les comparer l'un à l'autre. Qui voudra les faire primer l'un l'autre montrera plus de passion et d'opiniâtreté que de jugement. Aussi peut-on dire avec raison qu'une même âme dirige deux corps, et je conclus pour cela que c'est mal agir que s'ingénier à les désunir et à les séparer. Le ciel, voulant nous en préserver, et montrer la fraternité et l'union de ces deux arts si nobles, a fait qu'en divers temps quantités de sculpteurs ont peint, et quantité de peintres ont fait de la sculpture, ce que l'on verra dans la vie d'Antonio del Pollaiolo, de Léonard de Vinci, et de quantité de maîtres du temps passé. A notre époque, la bonté divine nous a donné Michel-Ange Buonarroti, dans lequel ces deux arts ont brillé d'une telle splendeur, et ont paru si semblables et si unis, que les peintres s'émerveillent de ses peintures et que les sculpteurs admirent ses sculptures et les vénèrent souverainement. Pour qu'il n'eût pas peut-être à chercher d'autre maître qui lui bâtit des édifices destinés à contenir ses œuvres, la nature lui a octroyé en don la science de l'architecture si largement qu'il put se passer d'autrui et donner à ses œuvres un cadre aussi honorable que digne d'elles. Aussi peut-on l'appeler à juste titre sculpteur unique, peintre parfait et excellent architecte, vrai maître de l'architecture. Nous pouvons affirmer qu'ils ne se trompent pas ceux qui l'appellent divin, puisqu'il a réuni divinement en lui-même les trois arts les plus honorables et les plus ingénieux qui se voient sur la terre et qu'à l'exemple d'un dieu, il a pu en tirer pour nous des ressources infinies. Que cela suffise pour la discussion et pour ce que j'ai à en dire.



V. — Revenant donc à mon projet primitif, je dirai que, désirant, dans la limite de mes forces, soustraire à l'action dévorante du temps les noms des sculpteurs, des peintres et des architectes qui ont eu une certaine notoriété en Italie, de Cimabué à nos jours, voulant que mon travail fût aussi utile que je m'étais proposé de le rendre agréable, je crois nécessaire, avant de passer à l'histoire, de faire une brève introduction, où je traiterai des trois arts dans lesquels ont brillé ceux dont je veux écrire la Vie. De cette manière, tout esprit délicat pourra d'abord apprendre les choses les plus notables de leurs professions, et ensuite avec agrément et plus de profit, pourra reconnaître facilement en quoi ils furent différents les uns des autres, combien ils illustrèrent et embellirent leurs patries, de manière que qui que ce soit peut profiter de leurs œuvres et de leur savoir.

Je commencerai donc par l'Architecture, comme étant la plus universelle, la plus nécessaire et utile aux hommes, les deux autres arts étant à son service et coopérant à son ornement. Je montrerai brièvement la différence des pierres, la manière et les modes d'édifier, les proportions, enfin à quoi on reconnaît qu'un édifice est bien bâti et bien compris. Traitant ensuite de la Sculpture, je dirai comment on fait les statues, quelles formes et quelles proportions il faut leur donner, quelles sont les bonnes sculptures, avec les procédés les plus secrets et les plus nécessaires. En dernier lieu, parlant de la Peinture, je traiterai du dessin, des modes de colorier, de la manière d'amener une œuvre à la perfection, des qualités de la peinture, de tout ce qui en dépend, des mosaïques de diverses sortes, du nielle, des émaux, du travail de damasquinage, et finalement de la gravure d'après des peintures. Je suis persuadé que ce travail plaira à ceux qui n'exercent pas ces arts, qu'il plaira et servira à ceux qui en font profession. Outre que dans l'Introduction ils retrouveront les modes de procéder, dans les *Vies des Artistes* ils apprendront où se trouvent leurs œuvres, à reconnaître facilement leur perfection ou leur imperfection, à discerner entre leurs différentes manières. Ils pourront encore s'apercevoir que d'éloges et d'honneurs obtient celui qui joint au talent des mœurs honnêtes et une vie irréprochable. Enflammés par ces éloges, ils s'efforceront eux aussi d'atteindre la vraie renommée. On ne tirera pas peu de fruit de l'histoire, vrai guide et maîtresse de nos actions, quand on lira la diversité des événements causés aux artistes, tantôt par leur faute, tantôt, et bien souvent, par la fortune. Il me resterait à m'excuser d'avoir quelquefois employé des expressions qui ne sont pas de notre belle langue toscane, mais je m'en abstiens, ayant

toujours eu plus le souci d'employer les termes et le vocabulaire de nos arts, que les recherches et les délicatesses des écrivains. Qu'on me permette d'employer dans notre langue les termes de nos artistes et que l'on veuille bien être satisfait de ma bonne volonté. Je n'ai pas voulu apprendre aux autres ce que je ne sais pas moi-même, mais j'ai voulu seulement préserver la mémoire des artistes les plus célèbres, puisque depuis tant de temps je n'ai pu trouver qui en ait fait une ample mention. Ne valait-il pas mieux, avec ce travail, si informe qu'il soit, et quel que soit le peu d'éclat que j'ai jeté sur leurs hauts faits, rendre à ces maîtres une partie de ce que je leur dois (étant donné que tout ce que je sais je le tiens d'eux), que vivre dans l'oisiveté, être un censeur malin des œuvres d'autrui, les dénigrant et les diminuant, comme c'est la coutume de plusieurs ? Mais il est temps désormais de passer à l'effet.

---

# INTRODUCTION

## AUX TROIS ARTS DU DESSIN

A SAVOIR

l'Architecture, la Sculpture et la Peinture

---

## DE L'ARCHITECTURE

---

*Chapitre Premier. — Des diverses pierres qui servent aux Architectes pour les ornements, et à la Sculpture pour les statues, à savoir, le porphyre, le serpentin, le cipollaccio, le mischio, le granit, le granit gris, la pierre de touche ; les marbres transparents, les marbres blancs, veinés, cipollins, les marbres saligni campanini ; le travertin, l'ardoise, le pépérin, la pierre d'Ischia, la pierre sereine, la pierre forte.*

SI grands que soient les services rendus par l'Architecture, je n'ai pas à les énumérer, parce que quantité d'écrivains l'ont fait avec grand soin et tout au long. Laisant donc de côté les chaux, les sables, les bois, les ferrements, le mode de fondation et tout ce qui est employé dans la construction, les eaux, les régions et les sites, choses qui ont été décrites longuement par Vitruve et par notre Léon Battista Alberti, je parlerai simplement, pour rendre service à nos artistes et à tous ceux qui aiment apprendre, comment doivent généralement être faites les bâtisses, et quelles doivent être leurs proportions, et leur contexture, pour acquérir cette grâce et cette beauté que l'on peut désirer. Je rassemblerai brièvement tout ce qu'il me paraîtra nécessaire de dire à ce propos. Pour montrer plus clairement l'extrême difficulté qu'il y a à travailler les pierres qui sont dures et résistantes, je parlerai séparément, mais avec brièveté, de chaque sorte de pierre que son

artistes emploient, et premièrement du porphyre. C'est une pierre rouge finement veinée de blanc, qui a été amenée autrefois en Italie d'Égypte, où l'on croit communément qu'à l'extraction elle est plus tendre qu'après avoir été exposée, hors de la carrière, à la pluie, à la gelée et au soleil. Toutes ces causes la rendent plus dure et plus difficile à travailler. Dans cette matière, on voit quantité d'ouvrages traités au ciseau, ou sciés, ou faits au tour et polis à l'émeri, par exemple, des plaques carrées ou rondes, ou des morceaux plats destinés à faire des carrelages ou encore des statues destinées à des édifices, ainsi qu'un grand nombre de colonnes grandes et petites, des fontaines ornées de masques et sculptées avec grand soin. On en fait aussi des tombeaux, avec des figures en bas-relief et en demi-relief, exécutés à grand travail, comme il y en a au temple de Bacchus hors de Rome, à Sant' Agnèse où est le tombeau présumé de sainte Constance, fille de l'empereur Constantin (1). On y voit quantité d'enfants avec des pampres et des raisins, qui montrent la difficulté qu'éprouve celui qui travailla cette pierre si dure. C'est ce que l'on voit également sur un vase placé à Saint-Jean-de-Latran près de la porte Sainte, et qui est historié d'un grand nombre de figures, et sur un magnifique sarcophage qui est sur la place de la Rotonde (2), et qui, travaillé avec un art extrême, est par sa forme d'une grâce et d'une beauté merveilleuses, bien différent d'ailleurs des sépultures de ce genre. De nos jours, aucun ouvrage en pierre de cette nature n'a été amené à grande perfection, parce que nos artistes ont perdu le procédé de tremper leurs outils et les autres instruments destinés à ce travail. Il est vrai qu'on scie communément avec de l'émeri des fûts de colonnes et d'autres blocs, pour les diviser soit en surfaces planes soit en d'autres parties d'ornement pour les édifices, en les séparant peu à peu avec une scie en cuivre sans dents tirée à bras par deux hommes; cette scie enduite continuellement d'émeri en poudre et d'eau coupe finalement la pierre. Bien qu'à diverses époques beaucoup d'hommes industrieux aient tenté de retrouver le procédé qu'employaient les anciens pour travailler le porphyre, tous ces efforts ont été vains. Léon Battista Alberti fut le premier qui parvint à quelque résultat, mais non pas dans des travaux importants. Entre tous les procédés de trempe qu'il essaya, il n'en trouva pas de meilleur que le sang de bouc; tout en n'enlevant que

(1) Actuellement au Vatican, musée Pio Clementino, de même que le vase indiqué plus loin.

(2) Il fut placé ultérieurement sur le tombeau de Clément XII, dans la chapelle Corsini à Saint-Jean-de-Latran.

très peu de cette pierre si dure qui lançait continuellement des étincelles sous l'outil, il put néanmoins en faire les dix-huit lettres antiques qui sont sur le fronton de la porte principale de Santa Maria Novella à Florence. Ces lettres qui sont très grandes et de belles proportions sont les suivantes : BERNARDO ORICELLARIO (1). Comme le tranchant du ciseau ne lui donnait pas les arêtes, et que l'œuvre ne pouvait pas avoir le poli et le fini qui lui était nécessaire, Alberti fit faire un moulin à bras avec un manche en forme de broche qui se maniait très aisément ; on appuyait le manche à la poitrine, et en tenant la courbure avec les mains, on amenait le mouvement de rotation. La pointe armée d'un ciseau ou d'un trépan avec quelques roues à dents de cuivre plus ou moins grandes suivant le besoin, qui, enduites d'émeri mouillé, usaient peu à peu et aplanissaient la pierre, faisant le plat et les arêtes, tandis que la main faisait tourner rapidement le moulin. Malgré l'ingéniosité de cet outil, Léon Battista ne put faire d'autre travail en porphyre. On y perdait tant de temps qu'on y renonça, et qu'on ne fit ni statues, ni vases, ni autres choses fines. D'autres qui ont repris ce procédé pour faire des plaques ou restaurer des colonnes ont opéré de la manière suivante. Ils fabriquent des marteaux gros et lourds, avec des pointes d'acier fortement trempées dans du sang de bouc et ayant la forme de pointes de diamant. Frappant à petits coups sur le porphyre et l'écornant peu à peu le mieux possible, ils le réduisent finalement soit en plaques soit en corps ronds, au gré de l'artiste, mais avec beaucoup de fatigue et une grande dépense de temps. Ils ne peuvent néanmoins en tirer de statues, car nous n'en avons pas le procédé, mais ils le polissent à l'émeri et au cuir, de manière à lui donner un fini merveilleux. Bien que chaque jour l'esprit humain se perfectionne et s'affine à force de recherches, néanmoins les modernes, qui ont essayé en divers temps de nouveaux procédés pour tailler le porphyre, qui ont inventé des trempes nouvelles et trouvé des aciers très purs, se sont efforcés en vain, jusqu'il y a peu d'années. En 1553, le seigneur Ascanio Colonna ayant donné au pape Jules III un admirable vase antique de porphyre, large de sept brasses, le pontife voulut en orner sa vigna, et ordonna de le faire restaurer, car il lui manquait quelques morceaux. On mit donc la main à l'œuvre, en essayant divers procédés, sur le conseil de Michel-Ange Buonarroti et d'autres maîtres excellents, mais, après beaucoup

(1) Bernardo Ruccellai, dans les jardins duquel se réunit la dernière Académie platonicienne.

de temps, l'entreprise fut jugée impossible, d'autant plus qu'on ne pouvait en aucune manière rétablir quelques arêtes vives, comme le besoin s'en faisait sentir (1). Michel-Ange, qui était pourtant habitué à travailler des pierres dures, s'y essaya comme les autres, sans meilleur résultat. Enfin, comme rien ne manquait, à notre époque, à la perfection de nos arts, que la manière de travailler parfaitement le porphyre, ce desideratum a été à la fin rempli, et le procédé retrouvé de la manière suivante. L'an 1555, le duc Cosme, ayant amené des jardins de son palais Pitti une eau admirable jusqu'à la cour de son principal palais de Florence, voulut y faire élever une fontaine d'une extraordinaire beauté, et comme on avait trouvé quelques morceaux de porphyre d'une belle grandeur, il ordonna d'en faire une vasque avec son pied pour la dite fontaine. Afin de rendre au maître-ouvrier le travail plus facile, il composa avec je ne sais quelles herbes un liquide d'une vertu telle qu'en y plongeant les fers au rouge blanc, ils acquéraient une trempe extrêmement dure. C'est avec ce secret, et sur mes dessins, que Francesco del Tadda (2), tailleur de pierres de Fiesole, construisit la vasque de cette fontaine qui a deux brasses et demie de diamètre, ainsi que son pied, comme on les voit actuellement en place dans ce palais. Le Tadda, trouvant que le procédé du duc était merveilleux, se mit à essayer quelques travaux de taille par ce moyen, et il réussit si bien qu'en peu de temps il a fait trois ovales en demi-relief renfermant les portraits, grands comme nature, du duc Cosme, de la duchesse Éléonore, et une tête de Jésus-Christ. Ces têtes sont si parfaites que les cheveux et la barbe, choses très difficiles à représenter, sont exécutés de telle sorte que l'antiquité n'offre rien de mieux. Quand le duc alla à Rome, il parla de ce travail à Michel-Ange qui ne put croire que cela fût. Aussi le duc me fit envoyer la tête de Jésus-Christ à Rome, et Michel-Ange l'ayant beaucoup admirée lui donna de grands éloges, et se réjouit de voir de nos jours la sculpture enrichie de ce procédé précieux, dont la recherche était restée vaine jusqu'alors. Récemment, le Tadda a terminé la tête de Cosme l'Ancien dans un ovale, comme les portraits indiqués ci-dessus, et il continue à faire des ouvrages semblables. En ce qui concerne le porphyre, il me reste à dire, comme les carrières de cette pierre ne sont plus connues, que nous sommes forcés de nous servir de fragments antiques,

(1) Ce vase est actuellement au Vatican, musée Pio Clementino.

(2) Francesco Ferrucci dit le Tadda. Les œuvres indiquées ci-dessous n'ont pas été retrouvées.

de fûts de colonnes et d'autres débris, et que celui qui le travaille doit d'abord s'assurer s'il a vu le feu. Car dans ce cas, s'il ne perd pas entièrement sa couleur, et s'il ne se défait pas, il manque néanmoins toujours de cette vivacité de ton qui lui est propre, et ne se laisse pas polir aussi facilement que lorsqu'il n'a pas vu le feu. Ce qui est pire encore, le porphyre qui a vu le feu éclate facilement quand on le travaille. Il faut savoir également, quant à la nature du porphyre, que, mis au fourneau, il ne subit pas la cuisson et ne laisse pas se cuire les pierres qui l'entourent. Au contraire il augmente de verdeur, comme en font foi les deux colonnes que les Pisans donnèrent aux Florentins l'an 1117, après l'acquisition de Majorque, et qui sont aujourd'hui à la porte principale de San Giovanni ; le poli en est peu brillant, et elles n'ont plus de couleur, pour avoir vu le feu, comme le raconte Giovanni Villani dans son Histoire (1). Le serpentín, ou serpentine, vient après le porphyre ; c'est une pierre de couleur verte un peu foncée, semée entièrement de petites croix allongées et jaunes. Les artistes s'en servent de la même manière pour faire des colonnes et des carreaux de pavage, pour les édifices. On n'a jamais vu de statues exécutées dans cette matière, mais bien une quantité de bases pour des colonnes, des pieds de tables, et d'autres travaux plus communs. Cette pierre se fend facilement, bien qu'elle soit plus dure que le porphyre, et le travail en est doux, moins pénible que celui du porphyre. On l'extrait en Égypte et en Grèce ; sa solidité, une fois qu'elle est en morceaux, n'est pas grande ; aussi n'a-t-on jamais vu d'œuvre en serpentine qui ait plus de trois brasses dans tous les sens. On en fait des tables et des morceaux de carrelage. On en fait aussi quelques colonnes, mais ni grandes ni larges, ainsi que quelques masques et consoles, mais jamais de figures. Cette pierre se travaille de la même façon que le porphyre.

Le *cipollaccio* est beaucoup plus tendre. Cette pierre, que l'on extrait en divers endroits, est de couleur vert vif tirant sur le jaune ; elle est semée de taches noires carrées, grandes et petites, ainsi que de blanches assez grosses. Dans plusieurs endroits on voit des colonnes de cette matière, grosses ou minces, des portes et d'autres ornements, mais non des figures. Il y a à Rome, au Belvédère, une fontaine qui est en *cipollaccio* ; c'est une niche, dans le coin du jardin, où se trouvent les statues du Nil et du Tibre. Le pape Clément VII la fit élever sur le dessin de Michel-Ange, pour servir de cadre à un fleuve antique,

(1) Livre IV, ch. xxx.

qui est vraiment fort beau dans son entourage simulant des rochers. On fait encore avec cette pierre, en la sciant, des tables, des plaques rondes, ovales, et d'autres choses semblables, qui, jointes à d'autres pierres, soit dans des pavements, soit sur des surfaces planes, forment un assemblage très beau, et une charmante composition. On peut la polir aussi bien que le porphyre et le serpentinite, et on la scie de même. On en trouve à Rome quantité de morceaux enfouis sous les ruines que l'on déblaye chaque jour. Ainsi, avec ces fragments antiques, on fait des ouvrages modernes tels que des portes et d'autres motifs d'ornement, qui font grand effet une fois mis en place.

Voici une autre pierre appelée le *mischio*, composée de diverses pierres congelées ensemble, et que le temps ainsi que la crudité de l'eau ont intimement liées. On en trouve de grandes quantités en divers endroits, comme dans les montagnes de Vérone, dans celles de Carrare, de Prato en Toscane et de l'Impruneta dans la banlieue de Florence. Les plus beaux et les meilleurs ont été trouvés, il n'y a pas longtemps, à San Giusto à Monterantoli (1) à cinq milles de Florence. Le duc Cosme m'en a fait décorer toutes les nouvelles chambres du palais de portes et de cheminées qui ont été très bien réussies. Pour le jardin Pitti, on a extrait du même endroit des colonnes de sept brasses très belles, et j'ai été étonné d'y trouver tant de solidité. Parce que cette pierre tient de la pierre à chaux, elle peut recevoir un très beau poli, et elle a la couleur du violet tirant sur le rouge, veiné de blanc et de jaune. Mais les plus fins se trouvent en Grèce et en Égypte ; ils y sont également plus durs que les nôtres d'Italie ; il y en a de tant de sortes de couleurs que la nature s'est plu à en former. On en voit à Rome des œuvres antiques et modernes, telles que des colonnes, des vases, des fontaines, des ornements de portes, des incrustations pour des édifices et des carreaux de pavement. Les couleurs en sont extrêmement variées, tirant sur le jaune ou sur le rouge, sur le blanc ou sur le noir, sur le gris ou sur le blanc, tachetés de rouge et veinés de diverses couleurs. Les orientaux ont certains tons rouges, verts, noirs et blancs, et le duc en a un vase très ancien, large de quatre brasses et demie, dans son jardin Pitti ; c'est une œuvre très rare, pour être d'un *mischio* oriental, très beau et très difficile à travailler. Toutes ces pierres sont plus dures, plus belles de couleur et plus fines, comme en font foi aujourd'hui deux colonnes, hautes de douze brasses, qui sont à l'entrée de Saint-Pierre, à Rome, et soutiennent la première

(1) Aujourd'hui Monte Martiri, dans le val d'Enna.



travée, l'une à droite et l'autre à gauche. Le mischio qui provient des montagnes de Vérone est infiniment plus tendre que l'oriental, et il tire sur la couleur du pois gris. On le travaille aussi bien de nos jours, avec nos outils trempés, que les autres pierres de nos pays ; on en fait des fenêtres, des colonnes, des fontaines, des pavements, des jambages de portes, des corniches. La Lombardie et toute l'Italie en offrent de nombreux exemples.

On y trouve également une autre sorte de pierre, très dure, bien plus rude, toute piquée de points noirs et blancs, quelquefois rouges, d'une même fibre et d'un même grain que le mischio, qu'on appelle communément granit, et dont on trouve en Égypte des pierres d'une solidité et d'une grandeur incroyables. On en voit des échantillons, à Rome, dans les obélisques, les aiguilles, les pyramides, les colonnes, et dans ces grandes cuves à bain, qui sont à San Pietro in Vincola, à San Salvatore del Lauro, et à San Mario, de même que dans une infinité de colonnes, qui pour la dureté et la solidité ne craignent ni le fer ni le feu. Le temps, qui ruine toute chose, non seulement ne les a pas détruites, mais n'a même pas altéré leur couleur. Pour cette raison, les Égyptiens s'en servaient pour en tirer des tombeaux, gravant sur ces monuments, leurs caractères étranges, et relatant la vie des grands hommes, pour conserver la mémoire de leur noblesse et de leurs vertus.

Un autre granit provenait également d'Égypte, gris et dont les noirs et les points blancs tirent plus sur le vert. Il est certes très dur, mais pas au point que nos tailleurs de pierre n'aient pu se servir, pour la construction de Saint-Pierre, des fragments qu'ils ont trouvés, en sorte, qu'avec les fers trempés dont on se sert actuellement, ils ont pu amener les colonnes et les autres objets au point de finesse qu'ils ont voulu, avec un aussi beau poli que pour le porphyre. On trouve de ce granit gris sur plusieurs points de l'Italie, mais le plus solide provient de l'île Elbe, où les Romains eurent continuellement des hommes occupés à extraire de cette pierre, en grande quantité. C'est dans cette matière qu'ont été faites les colonnes du portique de la Rotonde (1), qui sont très belles, et d'une grandeur extraordinaire. On s'aperçoit que, dans la carrière, au moment où on le coupe, il est plus tendre que lorsqu'il a été extrait, et on le travaille alors avec plus de facilité. De vrai, il faut, pour la plus grande partie, le travailler avec des marteaux dont la pointe est analogue aux marteaux

(1) Appelée communément le Panthéon de Rome.

employés pour tailler le porphyre, et les gradines doivent être munies de dents coupantes d'un côté. D'un fragment de cette pierre, qui s'était détaché de la montagne, le duc Cosme a fait faire une vasque large de douze brasses dans tous les sens, et une table de mêmes dimensions, qui ont été placées dans le palais et le jardin Pitti.

On extrait également d'Égypte et de diverses contrées de la Grèce une certaine pierre noire, dite pierre de touche, qu'on appelle ainsi, parce que, lorsque l'on veut éprouver de l'or, on le gratte sur cette pierre et l'on reconnaît la couleur ; c'est de là que vient son nom. Il y a une variété de cette pierre, différente de grain et de couleur, dont le noir n'est pas aussi franc, et qui n'est pas très belle. Les anciens en ont tiré des sphinx et d'autres animaux, comme on en voit quelques-uns à Rome. La pierre de touche est dure à tailler, mais extraordinairement belle, et susceptible de recevoir un brillant merveilleux. On en trouve en Toscane, dans les montagnes de Prato, à dix milles de Florence, et également dans les montagnes de Carrare. Elle a servi à faire quantité de sarcophages et de tombeaux modernes, par exemple, au Carmine de Florence, dans le chœur, où l'on voit le tombeau de Piero Soderini (qui ne renferme d'ailleurs pas son corps), et le baldaquin, tous deux en pierre de touche de Prato ; ce dernier est si bien travaillé et si brillant qu'il paraît être en satin de soie plutôt qu'en pierre (1). L'incrustation extérieure de Santa Maria del Fiore, à Florence, est d'une autre sorte de marbres, noir et rouge, qui se travaille de la même manière.

On extrait, en Grèce et, dans tout l'Orient, différentes espèces de marbres qui sont blancs, tirent sur le jaune et sont très transparents. Les anciens les employaient beaucoup pour des bains, des étuves et d'autres lieux où le vent pouvait être incommode pour les habitants. On voit encore aujourd'hui quelques fenêtres qui en sont garnies, dans la tribune de San Miniato à Monte, couvent des moines de Monte Oliveto, devant la porte de Florence : la clarté les traverse et non le vent (2). Autrefois, avec cette disposition ingénieuse, on remédiait au froid et on éclairait les habitations. On extrayait des mêmes carrières d'autres marbres non veinés, mais de la même couleur, dont on tirait les plus belles statues. Ces marbres étaient très fins de fibre et de grain, et ils servaient encore à tous ceux qui taillaient des chapiteaux, des ornements et d'autres objets en marbre destinés à

(1) En place. Voir la Vie de Bendetto da Rovezzano.

(2) En place.

l'architecture. C'étaient des blocs très solides, comme on le voit dans les colosses de Montecavallo, à Rome, dans la statue du Nil, au Belvédère, et dans toutes les statues les plus belles et les plus célèbres. On reconnaît qu'elles sont de facture grecque, outre la qualité du marbre, à la belle manière dont sont traitées les têtes, les chevelures, et en particulier les nez des figures qui sont carrés de la jonction des sourcils jusqu'aux narines. Ce marbre se travaille avec des outils ordinaires et avec des trépan. On lui donne le brillant à la pierre-ponce et au tripoli avec des cuirs et des tampons de paille.

Dans les montagnes de Carrare, à la Carfagnana, près des montagnes de Luni, on trouve quantité de sortes de marbres, des noirs, d'autres qui tirent sur le gris, d'autres qui sont mêlés de rouge, d'autres qui ont des veines grises et qui recouvrent, comme d'une croûte, des marbres blancs. Cette couleur provient de ce qu'ils ne sont pas purs, et que le temps, l'eau et la terre les altèrent. On extrait encore d'autres marbres qu'on appelle *cipollini*, *saligni*, *campanini* et *mischiati*. Le plus fréquent est un marbre très blanc et laiteux, qui est d'un bel aspect et parfait pour en tirer des statues. Il offre une grande solidité à l'extraction, et même de nos jours, on en a extrait des blocs de neuf brasses pour faire des colosses. D'un même bloc, on a pu de notre temps, en tirer deux. L'un est le David que sculpta Michel-Ange Buonarroti, et qui est à la porte du palais du duc de Florence. L'autre est le groupe d'Hercule et Cacus, dû à Bandinello et qui se trouve de l'autre côté de la même porte. Il y a peu de temps on a extrait un autre bloc de neuf brasses, dont Baccio Bandinello voulait tirer un Neptune pour la fontaine que le duc fait élever sur la place. Comme Bandinello est mort, le bloc a été donné à l'Ammanato, excellent sculpteur, qui doit en tirer également un Neptune (1). De tous ces marbres, ceux qui proviennent des carrières dites del Polvaccio, qui sont dans le même endroit, n'offrent pas de taches ni d'yeux, pas plus que de ces nœuds et de ces noyaux qu'on rencontre d'ordinaire dans les blocs d'une certaine dimension, et qui donnent ainsi autant de peine à l'ouvrier que de laideur à l'œuvre, une fois qu'elle est terminée. On a pu également tirer des carrières de Serravezza, dans la région de Pietrasanta, des colonnes de la même hauteur, comme celles qui devaient orner la façade de San Lorenzo, à Florence, et dont une est couchée à peine ébauchée à la porte de l'église, tandis que d'autres sont ou à la carrière ou au port d'embarquement. Pour

(1) C'est le Neptune de la fontaine de Jean Bologne, sur la place de la Seigneurie.

en revenir aux carrières de Pietrasanta, je dirai que les anciens y puisèrent continuellement ; ces maîtres excellents n'employèrent pas d'autres marbres pour faire leurs statues. Tandis qu'on extrayait les blocs destinés à leurs statues, ils s'exerçaient continuellement à faire des ébauches de figures sur la paroi même de la carrière ; on en voit encore les traces en maint endroit. Les modernes en tirent également leurs statues non seulement pour l'Italie, mais encore on envoie des blocs en France, en Angleterre, en Espagne et en Portugal. C'est ainsi que, de nos jours, Giovan da Nola, excellent sculpteur, éleva à Naples le tombeau de D. Pietro de Toledo, vice-roi de ce royaume, avec des marbres qui lui furent donnés et envoyés à Naples par le duc Cosme de Médicis (1).

Cette sorte de marbre a plus de solidité, il est plus pâteux et plus fin à travailler que les autres marbres, enfin on lui donne un poli bien plus beau. Il est vrai qu'il arrive quelquefois au sculpteur de tomber sur un œil et de voir ses outils s'y briser. On ébauche ces marbres avec un instrument appelé *subbia* qui a la pointe affûtée de court et en forme de fer à facettes ; la grosseur en est variable. Le travail se continue avec des ciseaux appelés *carcagnuoli* qui ont une entaille au milieu du tranchant, et ensuite avec des ciseaux de plus en plus fins, qui ont plus d'entailles, et l'on incise après avec un autre ciseau, quand le marbre est arrondi. Ces fers s'appellent des gradines, parce qu'avec eux on procède comme par gradins, et en réduisant peu à peu la figure. Ensuite avec des limes de fer, droites et courbes, on fait disparaître les gradins restés sur le marbre. En adoucissant après avec la pierre-ponce, on obtient la fleur de la pierre que l'on veut. Tous les trous se font, pour ne pas faire éclater le marbre, avec des trépan de grandeur variable, pesant douze livres et quelquefois vingt. Il en faut de plusieurs sortes, suivant la grandeur du trou, et pour terminer entièrement le travail. Les marbres blancs, veinés de gris, servent aux sculpteurs et aux architectes pour des ornements de portes et des colonnes destinées à divers édifices. On peut également en faire des pavements, des incrustations et s'en servir pour d'autres travaux. Il en est de même de tous les marbres *mischiati*.

Les marbres cipollins sont d'une autre espèce, différents de grain et de couleur, et on n'en a pas encore trouvé ailleurs qu'à Carrare. Ils tirent sur le vert, sont pleins de veines et servent à différents

(1) Église Sar Jacopo degli Spagnuoli ; tombeau en place.

usages, mais non à faire des statues. Ceux que les sculpteurs appellent *saligni* ressemblent à de la pierre congelée, comme offrant de ces brillants que l'on remarque dans le sel, et ils sont quelque peu transparents. On a assez de peine à en tirer des figures, parce que leur grain est gros et rude, et parce que, dans les temps humides, ils laissent échapper continuellement des gouttelettes d'eau comme s'ils suaient. On appelle *campanini* des marbres qui sonnent quand on les travaille, et qui donnent un son plus aigu que les autres. Ils sont durs, se fendent plus facilement que les autres marbres et s'extrait à Pietrasanta. Dans différentes carrières de Serravezza et à Campiglia, on extrait des marbres, qui pour la plupart sont excellents pour le travail rectangulaire, et quelquefois bons pour la statuaire. Dans le pays pisan, au Monte San Giuliano, on extrait pareillement un marbre blanc, qui tient de la pierre à chaux, et dont on s'est servi pour incruster extérieurement le Dôme et le Campo Santo de Pise, outre quantité d'ornements que l'on voit çà et là dans la ville. Comme le transport de ces marbres du Monte San Giuliano jusqu'à Pise était incommode et coûteux, et comme d'autre part le duc Cosme, tant pour assainir le pays que pour rendre plus facile le transport de ces marbres et d'autres pierres qu'on extrait de ces montagnes, a canalisé la rivière d'Osoli, et d'autres cours d'eau qui sortaient en plaine, au grand dommage du pays; on pourra désormais amener, par le dit canal, les marbres travaillés ou non, sans grands frais, et pour la plus grande utilité de la ville. Pise, d'ailleurs a retrouvé presque entièrement son ancienne splendeur, grâce au duc de Cosme; il n'a pas de souci plus grand que d'agrandir et de restaurer cette ville qui se trouvait en misérable état avant qu'il s'en fût rendu maître.

Il y a une autre pierre qu'on appelle le travertin, qui sert beaucoup pour la construction et pour différentes sculptures d'ornement. On l'extrait sur divers points de l'Italie, près de Lucques, de Pise et de Sienne, entre autres. Mais les meilleures pierres, celles qui offrent le plus de solidité et sont les plus belles, proviennent des bords du Teverone, à Tivoli. On dirait une espèce de congélation d'eau et de terre qui par sa crudité et sa température, non seulement congèle et pétrifie la terre, mais encore les troncs, les rameaux et le feuillage des arbres. Comme ces pierres renferment de l'eau, elles ne peuvent jamais se sécher, quand l'humidité les environne, et elles deviennent toutes poreuses, paraissant spongieuses et entièrement remplies de trous, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les anciens se servirent de cette pierre pour élever leurs plus admirables constructions et édifices,

tels que les Colisées et l'Erario de Saint-Cosme et Saint-Damien. Ils la plaçaient en grande quantité dans les fondations. Quand ils la travaillaient, ils ne s'attachaient pas à lui donner du fini ; au contraire, ils la taillaient grossièrement, ce qu'ils faisaient peut-être trouvant en cela une certaine grandeur et majesté. Mais de nos jours on l'a travaillée plus soigneusement ; nous en avons un exemple dans le temple rond, non terminé sauf le soubassement, qui est sur la place Saint-Louis-des-Français à Rome. Il a été commencé par un Français, nommé maître Jean, qui étudia l'art de la sculpture d'ornement à Rome, et y excella au point d'être chargé de cette œuvre qui pouvait égaler les meilleures constructions anciennes et modernes faites dans cette pierre. Il y a sculpté des sphères d'astronomie, des salamandres au milieu du feu, qui sont les armes royales, des livres ouverts montrant leurs pages, des trophées et des masques, tous travaillés avec grand soin. Tous ces ornements témoignent de l'excellence de cette pierre, et de la facilité que l'on a de la traiter comme le marbre, malgré sa rusticité. Elle offre en elle une grâce spéciale, par suite de son apparence spongieuse, qui est belle à voir. Ce temple inachevé fut rasé par la nation française ; les pierres et les ornements prirent place dans la façade de l'église Saint-Louis, et en partie dans quelques chapelles où elles font très bon effet. Cette pierre est bonne pour élever des murailles, étant facilement équarrie et chantournée. On peut l'incruster de stuc et y tailler les ornements que l'on veut. C'est ce que firent les anciens aux grandes entrées du Colisée et ailleurs, et c'est ce qu'a fait de nos jours Antonio da San Gallo dans la salle du palais papal qui précède la chapelle et qu'il a construite en travertin, incrusté de stuc et sculpté d'ornements variés. Mais plus qu'aucun maître Michel-Ange Buonarroti a ennobli cette pierre, dont il s'est servi pour orner la cour du palais Farnèse ; avec un jugement merveilleux, il en a fait faire des fenêtres, des masques, des consoles et tant d'autres motifs originaux, tous travaillés comme on fait le marbre, en sorte qu'on ne saurait voir plus belle ornementation de ce genre. Et si ces choses sont remarquables, la grande corniche qui couronne la façade antérieure du même palais est encore plus extraordinaire, car on ne peut désirer de chose plus belle, ni plus magnifique. Michel-Ange a composé également dans la même pierre certaines niches à l'extérieur de Saint-Pierre, et dans l'intérieur, la corniche qui forme le tour de la tribune, et qui est faite avec tant de fini qu'on ne saurait voir les joints des pierres, et que chacun peut en déduire les services que cette pierre est appelée

à nous rendre. Mais ce qui surpasse toute merveille, c'est la voûte d'une des trois tribunes de la même église de Saint-Pierre, qui est faite de la même pierre, et dont les claveaux sont assemblés de manière que non seulement la stabilité de cette construction est entièrement assurée, mais encore que cette voûte vue du sol, paraît être d'un seul morceau.

Voici une autre sorte de pierre, qui tire sur le noir, et dont les architectes ne se servent que pour couvrir les toits. Ce sont des plaques très minces, que le temps et la nature produisent par stratifications pour les besoins des hommes (1). On en fait aussi des bassins, en faisant entrer les stratifications de ces plaques les unes dans les autres, et l'on peut y conserver de l'huile sûrement et en quantité plus ou moins grande suivant leur capacité. Cette pierre se trouve sur la côte de Gênes, dans un endroit que l'on appelle Lavagna, et l'on en tire des plaques longues de dix brasses. Les peintres s'en servent pour peindre dessus à l'huile, c'est un genre de peinture qui se conserve beaucoup plus longtemps que sur les autres matières, comme nous le dirons en son temps, dans les chapitres de la peinture. On peut en dire autant d'une pierre appelée par les uns *piperno* et par beaucoup d'autres *peperigno* (le pépérin). C'est une pierre noirâtre et spongieuse comme le travertin, que l'on extrait dans la campagne de Rome, et dont on fait des jambages de fenêtres ou de portes, en plusieurs endroits, tels qu'à Naples et à Rome. Elle sert encore aux peintres qui y peignent à l'huile, comme nous le dirons en son temps. C'est une pierre sèche et que l'on dirait grillée.

On extrait pareillement, en Istrie une pierre blanc livide, qui se laisse fendre très facilement. On s'en sert plutôt que de toute autre, non seulement dans la ville de Venise, mais encore dans toute la Romagne, pour tous les travaux tant rectangulaires que de sculptures d'ornement. On la travaille avec des instruments et des outils spéciaux, plus longs que les ordinaires, particulièrement avec certains marteaux, en ayant soin de suivre le fil de la pierre, car elle est très cassante. Une grande quantité de cette sorte de pierre a été mise en œuvre par Messer Jacopo Sansovino, qui a construit, à Venise, le bâtiment dorique de la Panatteria et le bâtiment toscan de la Zecca, sur la place de Saint-Marc. C'est ainsi que tous les travaux d'ornement, portes, fenêtres, chapelles et autres qui ont été faits dans cette ville, sont dans cette pierre, bien qu'il y ait eu toute commodité pour faire

(1) Il s'agit de l'ardoise.

venir de Vérone, par le cours de l'Adige, des marbres genre Mischio et toutes autres sortes de pierre. De celles-ci, on s'en sert peu, ayant l'habitude de la première, et l'on y enchâsse souvent du porphyre, du serpentín et d'autres pierres bigarrées, qui, assemblées avec l'autre, font un effet décoratif merveilleux. Cette pierre tient de la pierre à chaux, comme celle de nos pays, et comme on l'a déjà dit, on la fend commodément. Restent à examiner la pierre sereine (calcédoine) et la pierre grise appelée *macigno* ; puis la pierre de taille dont on se sert beaucoup dans les régions montagneuses de l'Italie, particulièrement en Toscane, le plus souvent à Florence et dans son territoire. La pierre qu'on appelle sereine tire sur l'azur, ou bien est teintée de gris ; on l'extrait en divers endroits près d'Arezzo, ainsi qu'à Cortone, à Volterra et dans tous les Apennins. Celle qu'on trouve dans les monts de Fiesole est très belle, car elle offre une très grande fermeté, comme nous pouvons le voir dans tous les édifices que Filippo di ser Brunellesco a élevés à Florence ; c'est de là qu'il a extrait toutes les pierres de San Lorenzo, de Santo Spirito et une infinité d'autres pierres qui forment les édifices que l'on voit par la cité. Cette sorte de pierre est très belle à voir, mais si on l'expose à l'humidité, à la pluie ou à la gelée, elle se consume et s'exfolie ; à l'abri elle dure indéfiniment.

Bien plus durable et d'une plus belle couleur est une pierre azurée qu'on appelle aujourd'hui la pierre del Fossato. Quand on l'extrait, le premier lit est plein de gravier et grossier, le second offre des nœuds et des fissures, le troisième est admirable, étant plus fin. Michel-Ange s'en est servi dans la bibliothèque et la sacristie de San Lorenzo, élevées pour le pape Clément, parce qu'il la trouvait jolie de grain. Les corniches, les colonnes et les autres parties qu'il en a tirées sont exécutées avec tant de soin, qu'en argent elles ne seraient pas plus belles. Cette pierre est susceptible d'un poli merveilleux, et l'on ne saurait désirer mieux dans ce genre. Aussi avait-on autrefois ordonné par une loi, à Florence, que cette pierre ne pourrait être employée que pour des édifices publics et qu'avec l'autorisation du gouvernement. Le duc Cosme a fait mettre également en œuvre beaucoup de cette pierre, tant pour les colonnes et ornements de la loggia di Mercato Nuovo, que pour la salle d'audience commencée par le Bandinello dans la grande salle du Palais, ainsi que pour celle qui est en face. Une quantité plus grande que celle qui a jamais été employée dans aucun autre endroit a servi, par ordre de Son Excellence, pour la salle des Magistrats qu'elle fait élever sur le dessin et sous la



direction de Giorgio Vasari d'Arezzo (1). Cette pierre demande la même durée de temps pour être travaillée que le marbre, et elle est si dure qu'elle résiste à l'eau et se défend parfaitement des autres injures du temps.

Il y a une autre pierre qui est aussi appelée sereine, qu'on trouve dans les mêmes montagnes ; mais elle est plus rugueuse et plus dure, moins colorée et comme remplie de nœuds, résistant d'ailleurs à l'eau, à la gelée. On en tire des figures et des ornements entaillés. C'est dans cette matière que la statue de l'Abondance (2) due à Donatello, qui est sur la colonne du Mercato Vecchio, à Florence, ainsi que quantité d'autres statues faites par des artistes excellents, non seulement dans cette ville, mais sur tout le territoire.

La pierre de taille est extraite dans divers endroits ; elle résiste à l'eau, au soleil, à la gelée et aux tempêtes. Il faut du temps pour la travailler, mais elle se comporte bien et n'offre pas grande dureté. Dans cette pierre ont été faits, et par les Goths et par les modernes, les plus beaux édifices qui soient en Toscane : ce qu'on peut voir à Florence, dans le remplissage des deux arcs qui forment les portes principales de l'oratoire d'Or San Michele, et qui sont vraiment des œuvres admirables et travaillées avec un soin merveilleux. On voit également dans la même pierre quantité de statues et d'armoiries, par toute la ville, comme on l'a déjà dit, en particulier à la forteresse et dans d'autres lieux. Cette pierre a une couleur quelque peu jaunâtre, avec de fines raies blanches qui lui donnent beaucoup de grâce. On en a encore tiré quelques statues destinées à des fontaines, parce que cette pierre tient bien l'eau. C'est dans cette pierre qu'on a construit le Palais de la Seigneurie, la Loggia, Or San Michele et tout l'intérieur de Santa Maria del Fiore, ainsi que tous les ponts de la cité, le palais Pitti et le palais Strozzi. Il faut la travailler au petit marteau, parce qu'elle est assez dure, de même que toutes les pierres susdites, pareillement au marbre et aux pierres analogues. Quelles que soient d'ailleurs la qualité des pierres et la trempe des outils, il faut, à ceux qui s'en servent, savoir, intelligence et jugement. Il y a une grande différence entre les artistes, même employant le même procédé, dans la manière de donner de la grâce et de la beauté à l'œuvre qu'ils produisent. C'est ce qui fait distinguer et reconnaître la façon de ceux qui savent et de ceux qui ne savent pas. Le beau et le bon des œuvres hautement réputées consistant dans l'extrême perfection que l'on voit dans les choses consi-

(1) Dans le Palais des Offices.

(2) N'existe plus.

érées comme telles par ceux qui s'y entendent, il est nécessaire de s'ingénier toujours, et par tous les moyens, de rendre ses œuvres parfaites et belles ; bien plus, aussi parfaites et aussi belles qu'il soit possible de l'imaginer.

*Chapitre II. — De la différence entre le travail rectangulaire simple et le travail rectangulaire sculpté.*

Ayant parlé en substance de toutes les pierres qui servent à nos artistes dans leurs travaux soit d'ornement, soit de sculpture, nous dirons à présent que lorsqu'on travaille la pierre pour la construction, on appelle travail rectangulaire celui dans lequel on emploie l'équerre et le compas, et dans lequel on ménage des angles à la pierre. Ce nom dérive des faces et des arêtes qui sont à angle droit ; tout ordre de corniche, tout élément qui soit droit, ou qui ait des ressauts et des angles, est du travail rectangulaire. C'est ainsi que les artistes l'appellent entre eux (*lavoro di quadro*). Mais si la pierre ne reste pas plane, si l'on sculpte sur les corniches des frises, des feuillages, des oves, des fuserolles, des dentelures, des écailles et d'autres sortes d'ornements, on fait du travail rectangulaire sculpté (*lavoro d'intaglio*), ou, comme on dit, de la sculpture d'ornement. On traite de cette sorte les différents ordres : rustique, dorique, ionique, corinthien et composite ; ce fut également de cette manière que, du temps des Goths, se traita le style tudesque (1). Aucune espèce d'ornement ne peut être produite, si l'on ne travaille d'abord la pierre en rectangulaire simple, et ensuite en sculpté, que ce soient des pierres bigarrées, des marbres ou d'autres, que ce soient encore des briques que l'on veut recouvrir ensuite de stuc entaillé, ou du bois de noyer et d'autres essences. Mais comme beaucoup de personnes ne savent pas distinguer les ordres, nous en parlerons séparément dans le chapitre suivant et le plus brièvement que nous pourrons.

*Chapitre III. — Des cinq ordres d'architecture : rustique, dorique, ionique, corinthien, composite, et du style tudesque.*

L'ordre rustique est de plus petites dimensions et plus grossier que les autres, parce qu'il est le principe et le fondement de tous les autres. La composition des corniches est plus simple, et par conséquent plus belle, tant dans les chapiteaux et les bases que dans tous ses membres. Les socles, ou piédestaux, voulons-nous dire, sur lesquels reposent les

(1) C'est ainsi que Vasari appelle le style gothique.

colonnes, sont rectangulaires, de manière à avoir leur bande inférieure solide, et une autre au-dessus qui entoure la base, en guise de corniche. Les colonnes sont hautes de six têtes, à l'imitation des personnes naines et aptes à supporter un poids. On en voit de cette sorte, en Toscane, quantité de galeries très soignées, quoique traitées à la rustique, avec ou sans bossages et niches entre les colonnes. Il en est de même des portiques que les Anciens avaient l'habitude de ménager dans leurs villas, et des tombeaux, dont on voit beaucoup d'exemples dans nos campagnes, comme à Tivoli et à Pouzzoles. Les Anciens se servirent de cet ordre pour décorer des portes, des fenêtres, ou élever des ponts, des aqueducs, des trésors, des châteaux, des tours et des forteresses destinées à contenir des armes et des munitions, ainsi que des ports de mer, des prisons et autres bâtiments, dont ils faisaient les encoignures à pointes de diamant et à plusieurs faces fort belles. On divise ces faces de plusieurs manières, savoir : à bossages pleins, pour ne pas permettre l'escalade des murs, ce qui arriverait si les bossages avaient trop de saillie et formaient une sorte d'escalier ; à bossages variés, comme on le voit en divers endroits, particulièrement à Florence, dans la façade antérieure et principale de la grande forteresse qu'Alexandre, premier duc de Florence, fit élever. Pour rappeler les armes des Médicis, cette façade est faite de pointes de diamant et de boules aplaties, les unes et les autres de peu de relief. Ce mélange de boules et de pointes de diamant, les unes à côté des autres, est très riche, très varié, et fort beau à voir. On en voit quantité d'exemples dans les villas des Florentins, aux portails, entrées des maisons ordinaires et des palais. Outre la beauté et l'ornementation que le pays reçoit, les habitants en retirent utilité et commodité. La ville est encore plus riche en constructions extraordinaires faites en bossages, telles que le palais Médicis, la façade du palais Pitti, celle du palais Strozzi et autres. Plus les édifices sont construits avec rudesse ; simplicité et sur un bon dessin, plus ils offrent de majesté et de grandeur. Forcément, ces constructions doivent être plus durables, parce que les blocs de pierre sont plus grands et l'assemblage plus parfait, toute la bâtisse étant liée, pierre par pierre. Comme la construction en est soignée et ferme dans toutes ses parties, elle est à l'abri des événements et des injures du temps, qui ne peuvent pas lui nuire si rigoureusement qu'aux pierres taillées et sculptées à jour et, comme nous disons, campées en l'air par la hâte des ouvriers.

L'ordre dorique fut le plus massif qu'aient eu les Grecs, le plus robuste de corps ; ses parties sont bien mieux liées ensemble que dans

les autres ordres. Non seulement les Grecs, mais encore les Romains dédièrent ces sortes d'édifices à leurs grands hommes qui portèrent les armes, tels que les chefs d'armées, les consuls et les préteurs, à plus forte raison à leurs dieux, tels que Jupiter, Mars, Hercule et autres. Ils avaient grand soin de différencier la construction, suivant la destination à lui donner, la faisant unie ou ornée, simple ou riche, de manière que l'on pût discerner le rang et la dissemblance des empereurs, ou de ceux qui faisaient construire. Aussi voit-on, par les monuments des Anciens, qu'ils usèrent de beaucoup d'art dans la composition de leurs constructions, et que la distribution des corniches doriques a beaucoup de grâce, ainsi qu'une grande union et beauté dans ses membres. On voit encore que les proportions de leurs fûts de colonnes doriques sont très bien entendues, n'étant ni trop gros ni trop grêles, ressemblant, dit-on, au corps d'Hercule, et ayant un aspect robuste très apte à soutenir le poids des architraves, des frises et des corniches, ainsi que du reste de l'édifice qui les surmonte. Cet ordre ayant toujours beaucoup plu au duc de Cosme, comme étant plus sûr et plus solide que les autres, il a voulu que la construction qu'il me fait élever, avec une grande richesse d'ornementation, pour treize magistrats civils de son État, à côté de son palais et jusqu'au fleuve de l'Arno, soit d'ordre dorique (1). Pour remettre en usage le vrai mode de construction qui veut que les architraves soient posées à plat sur les colonnes, au lieu de commettre l'erreur de faire retomber les arcs des galeries sur les chapiteaux, j'ai suivi, pour la façade antérieure, le vrai mode dont se servirent les Anciens, comme on peut le voir dans cet édifice. Cette manière de faire a été évitée par les architectes passés, parce que les architraves de pierre dont on se servait, soit anciennes, soit modernes, étaient toutes, ou pour la plupart, brisées par le milieu, bien que les arcs de briques pleins ne portassent que sur le droit des colonnes, des architraves et des corniches, et par conséquent ne surchargeassent pas les architraves. Après avoir tout examiné, j'ai finalement trouvé un excellent mode permettant, avec une entière sécurité pour les architraves qui ne souffrent en aucun point, de faire en sorte que l'ensemble soit aussi fort et aussi sûr qu'il soit possible de le souhaiter, comme l'expérience l'a démontré. Le mode que j'ai employé est le suivant, que je donne, pour servir à tout le monde et aux artistes. Les colonnes étant dressées et les architraves étant posées sur les chapiteaux de manière que leur joint porte sur le

(1) Il s'agit du Palais des offices.

droit de la colonne, on y pose un cube ; par exemple, si la colonne est grosse d'une brasse, si l'architrave est large et haute de même, le cube de la frise aura les mêmes dimensions. Mais on ménage sur le devant un huitième pour l'assemblage au plomb ; un autre huitième au plus sera pratiqué dans le cube, de manière à assurer un épaulement de chaque côté. La frise étant ensuite divisée en trois parties égales dans l'entre-colonnement, les deux parties extrêmes sont coupées en forme d'onglet et font un épaulement en sens contraire qui resserre et étreint le cube, en guise d'arc. De cette manière, le poids de la frise est reporté de chaque côté sur les cubes voisins, et la frise ne touche pour ainsi dire pas l'architrave. On jette ensuite derrière la frise un arc plein de briques, aussi haut que la frise et qui porte sur les cubes, d'une colonne à l'autre. C'est sur cet arc qu'on pose la corniche, de manière que l'architrave n'ait à supporter que son propre poids et ne risque pas de se rompre pour être trop chargée. Comme l'expérience démontre que ce mode de faire est très sûr, j'ai voulu en faire une mention particulière, au bénéfice de tout le monde, ayant particulièrement reconnu que la pratique des Anciens, de poser la frise et la corniche sur l'architrave, amenait, au bout d'un certain temps, la rupture de celle-ci, soit à la suite d'un tremblement de terre, soit pour toute autre cause, l'arc que l'on élevait sur l'entablement ne la défendant pas suffisamment. Mais en élevant des arcs sur les corniches, en liant le tout avec des chaînages de fer, on écarte tout péril et l'on fait durer l'édifice éternellement.

Pour revenir à notre sujet, nous dirons qu'on peut employer l'ordre dorique seul, ou le mettre en étage supérieur au-dessus du rustique, puis au-dessus un troisième ordre varié, ionique, corinthien ou composite, comme les Anciens nous le montrèrent dans le Colisée de Rome, dans lequel ils firent preuve d'art et de jugement. Les Romains, ayant triomphé non seulement des Grecs, mais encore de toute la terre, mirent l'ordre composite au rang supérieur, les Toscans l'ayant composé de diverses sortes, et ils le mirent au-dessus des autres comme supérieur en force, en grâce et en beauté, comme plus apparent que les autres, quand on a à couronner un édifice. Comme cet ordre est orné de belles parties, il fait à l'œuvre un amortissement très riche, et qu'on ne saurait désirer plus beau. Pour en revenir à l'ordre dorique, je dis que la colonne se fait haute de sept têtes, et sa base doit avoir un peu moins d'un quart et demi de hauteur et un quart de largeur. On la surmonte ensuite de ses corniches, et on la pose sur sa bande, avec un boudin et deux plateaux, ainsi que le veut Vitruve. Sa base et

son chapiteau ont une hauteur égale, en comptant pour le chapiteau, du gorgerin jusqu'en haut. La corniche, ne faisant qu'un avec la frise et l'architrave, fait un ressaut au-dessus de chaque colonne, avec ces canaux qu'on appelle ordinairement triglyphes, qui sont distants d'un quart d'un ressaut à l'autre, et sont décorés de bucrânes, de trophées, de masques, de boucliers ou d'autres fantaisies. L'architrave retient avec un filet les ressauts, et forme en bas un petit plateau, aussi fin que l'épaisseur du ressaut, au pied duquel se trouvent six gouttes, comme les appelaient les Anciens. S'il s'agit d'avoir une colonne dorique cannelée, il faut vingt cannelures, et il ne doit rester entre les cannelures que l'arête vive. Il y a un monument, dans cet ordre, à Rome, au Forum Boarium, qui est très riche, et, dans une autre sorte, les corniches et les autres parties du théâtre de Marcellus, où est actuellement la place Montanara. Dans ce monument on ne voit pas de bases, sinon des corinthiennes. On croit que les Anciens ne faisaient pas de bases et les remplaçaient par un cube de mêmes dimensions, ce qu'on peut vérifier à Rome, à la prison Mamertine, où sont des chapiteaux plus riches que tous ceux qu'on ait vus dans cet ordre. Antonio da San Gallo a décoré dans le même ordre la cour du palais Farnèse, au Campo di Fiore, à Rome ; elle est très belle et très ornée. On peut voir continuellement que les temples anciens et modernes, les palais, construits dans cet ordre, grâce à la solidité et à la liaison des pierres, ont duré plus longtemps et ont mieux résisté que tous les autres édifices.

L'ordre ionique, qui est plus svelte que l'ordre dorique, fut créé par les Anciens, à l'imitation des personnes qui tiennent le milieu entre le délicat et le robuste, et ce qui le prouve, c'est qu'ils ont élevé de pareils édifices à Apollon, à Diane, à Bacchus et quelquefois à Vénus. La base qui soutient la colonne est haute d'un quart et demi, et large d'un quart ; les corniches inférieures et supérieures sont différentes de celles de l'ordre précédent. La colonne est haute de huit têtes, sa base est double avec deux boudins, comme la décrit Vitruve, livre III, chapitre III. Le chapiteau est bien contourné avec ses volutes, qu'on appelle aussi cornets ou vrilles, comme on peut le voir au théâtre de Marcellus, à Rome, au-dessus de l'ordre dorique. De même, la corniche est ornée de consoles et de dentelures et le devant de la frise est un peu cylindrique. Le nombre des cannelures de la colonne est de vingt-quatre, réparties de manière qu'entre deux cannelures il y ait un plat large d'un quart de cannelure. Cet ordre a belle grâce et légèreté ; les architectes modernes l'ont beaucoup employé.

L'ordre corinthien plut généralement beaucoup aux Romains, et il

leur offrait tant d'agrément qu'ils élevèrent dans cet ordre les constructions les plus riches et les plus estimées, destinées à perpétuer leur souvenir, comme on le voit dans le temple de Tivoli, au-dessus du Teverone, dans les ruines du temple de la Paix, l'arc de Pola, et celui du port d'Ancône. Le Panthéon ou Rotonde de Rome est encore plus beau ; c'est l'édifice le plus riche et le plus orné qui soit, de tous les ordres indiqués ci-dessus. On fait la plinthe qui soutient la colonne de la manière suivante : large d'un quart et deux tiers, avec les corniches inférieure et supérieure en proportion, selon Vitruve. La colonne est haute de neuf têtes, y compris la base et le chapiteau, lequel a en hauteur l'épaisseur de la colonne à son pied. La base a la moitié de cette épaisseur, et les Anciens la sculptèrent de diverses manières. L'ornementation du chapiteau est faite de feuilles d'acanthé, d'après ce qu'en dit Vitruve au IV<sup>e</sup> livre, où il rapporte que ce chapiteau fut inspiré par la tombe d'une jeune fille corinthienne. Viennent ensuite l'architrave, la frise et la corniche, avec les mesures décrites par cet auteur, toutes sculptées de consoles, d'oves et d'autres motifs d'ornement sous le larmier. Les frises de cet ordre peuvent être sculptées de feuillages, ou rester planes, ou même recevoir des inscriptions, comme celle du portique de la Rotonde, qui se compose de lettres de bronze incrustées dans le marbre. Les cannelures de la colonne sont au nombre de vingt-six, quoique l'on voie des colonnes qui en aient moins. Entre deux cannelures consécutives, il y a un plat qui a le quart de la largeur d'une cannelure, comme cela apparaît clairement dans quantité de monuments, anciens et modernes, qu'on a mesurés.

L'ordre composite, bien que Vitruve n'en ait pas fait mention (car il n'a tenu compte que des ordres dorique, ionique, corinthien et toscan, tenant pour déréglés ceux qui, prenant de ces quatre ordres, en ont fait des corps qui représentent plutôt des monstres que des hommes), a été fréquemment employé par les Romains et par les modernes, à leur imitation. Je ne manquerai donc pas d'en faire mention, et d'indiquer sa composition et ses proportions. Je suis d'avis que, si les Grecs et les Romains créèrent ces quatre premiers ordres et leur imposèrent des mesures et des règles générales, ils ont dû néanmoins se servir de l'ordre composite, et que les œuvres que nous avons depuis comprises dans cet ordre ont beaucoup plus de grâce que les antiques. Et que ce soit vrai, n'en font-elles pas foi, les œuvres que Michel-Ange Buonarroti a produites dans la sacristie et la bibliothèque de San Lorenzo, à Florence ? Les portes, les niches, les bases, les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les consoles, et en

somme, toute autre chose, sont dans un style nouveau et composite, qui lui est dû, et néanmoins sont merveilleusement belles. Le même Michel-Ange en fit autant, et même plus, dans le deuxième ordre, de la cour du palais Farnèse, ainsi que dans la corniche qui soutient extérieurement le toit de ce palais. Qui veut voir combien dans ce mode de faire le génie de cet homme vraiment venu du ciel a montré d'art, de dessin et de variété, n'a qu'à regarder ce qu'il a fait dans la construction de Saint-Pierre, pour assembler le corps de cette bâtisse, et composer tant d'ornements variés et originaux, pour distribuer toutes ces corniches, ces niches si diverses, et tant d'autres choses, toutes inventées par lui, et différentes de la pratique des Anciens. Aussi ne peut-on nier que ce nouvel ordre composite, qui a reçu de Michel-Ange tant de perfection, ne puisse aller de pair avec les autres. En vérité, la bonté et le génie de cet homme, vraiment excellent sculpteur, peintre et architecte, ont fait des miracles partout où il a mis la main, outre d'autres choses claires et manifestes comme la lumière du soleil, telles que le fait d'avoir facilement rendu utilisables des sites incommodes, d'avoir amené à perfection quantité d'édifices et d'autres choses de formes défectueuses, couvrant d'ornements charmants et pleins d'originalité les défauts de l'art et de la nature. De nos jours, certains architectes communs, ne considérant pas ces choses avec un jugement droit, et ne les imitant pas, mais pleins de présomption et ne sachant pas dessiner, ont produit, comme au hasard, quantité d'œuvres monstrueuses, où l'on ne voit ni dessin, ni ornement, ni aucun ordre, et qui sont pires que les œuvres tudesques.

Pour revenir à ce mode de travail, l'usage s'est perdu de l'appeler soit composite, soit latin, soit italique. La bonne mesure de la hauteur de cette colonne est de dix têtes ; la base doit avoir la moitié de l'épaisseur, et être semblable à la base corinthienne, comme on le voit à Rome, dans l'arc de Titus Vespasien. Si l'on veut avoir une colonne cannelée, on peut la faire semblable à la colonne ionique, ou à la corinthienne, en suivant l'intention de l'architecte, qui se sert de ce mélange de tous les ordres. On peut faire les chapiteaux semblables aux corinthiens, sauf qu'il faut augmenter la cimaise, les volutes ou les feuilles, comme on le voit sur l'arc précité. L'architrave aura les trois quarts de l'épaisseur de la colonne, la frise aura des consoles, et la corniche sera semblable à l'architrave. Que la saillie la rende plus grande, comme on le voit dans le dernier ordre du Colisée, à Rome. Au-dessus des consoles susdites, on peut faire des canaux en guise de triglyphes, et d'autres sculptures, suivant l'idée de l'architecte. La



plinthe sur laquelle pose la colonne doit être haute de deux quarts. Enfin ses corniches seront d'après la fantaisie de l'exécutant.

Les Anciens se servaient, pour décorer les portes, les tombeaux, ou pour remplacer des colonnes d'ornement, de termes de diverses sortes. Certaines figures ont une corbeille sur la tête, en guise de chapiteau ; d'autres ont un demi-corps qui se termine à la base par une pyramide ou un tronc d'arbre. On faisait de cette manière des nymphes, des satyres, des enfants, d'autres monstres ou fantaisies qui étaient utiles. Ce qui passait par la tête des artistes, ils le mettaient à exécution.

Voici un autre genre de travaux, qu'on appelle tudesques [*gothiques*], et qui diffèrent beaucoup des anciens et des modernes, en ornements et en proportions. Les grands maîtres ne s'en servent plus et les évitent au contraire comme monstrueux, barbares et ne répondant plus à aucun ordre. On pourrait plutôt les appeler confusion et désordre. Ceux qui ont employé ce style dans les œuvres qui sont si nombreuses qu'elles ont infecté toute la terre, ornaient les portes de colonnes grêles et enroulées en ceps de vigne, ne pouvant supporter aucun poids, si faible qu'il fût. Et de même pour toutes les faces et les autres ornements, ils faisaient une infinité ridicule de tabernacles superposés, avec tant de pyramides, de pointes et de feuillages, qu'il paraît impossible qu'ils pussent tenir. L'édifice semble plutôt un château de cartes qu'une construction en pierre et en marbre. Dans ces œuvres, on faisait tant de ressauts, de brisures, de corbeaux, de feuillages, que les œuvres étaient toutes disproportionnées, et, souvent à force de mettre une chose sur l'autre, la construction prenait tant de hauteur que le sommet d'une porte atteignait le toit. Ce style a été trouvé par les Goths, qui ruinèrent les édifices antiques, et firent en sorte par les guerres qu'il n'y eut plus d'architectes. Ils employaient une nouvelle méthode en construisant leurs voûtes en quart point, et remplirent toute l'Italie de ces bâtisses de malheur, dont on a actuellement abandonné le style pour ne plus le reprendre. Que Dieu préserve tout pays d'avoir l'idée, et d'élever de pareilles constructions ! Elles s'éloignent tellement de la beauté de nos constructions, qu'elles ne méritent pas qu'on s'y arrête davantage. Aussi passons aux voûtes.

**Chapitre IV. — De la manière de faire les voûtes de mortier ; de les sculpter. A quel moment il faut les décintre. Comment on fait la pâte de stuc.**

Quand les murs sont parvenus au point où commencent les voûtes et qu'il s'agit d'élever celles-ci soit en briques, soit en tuf, soit en spongite, il faut, sur l'assemblage des sablières, construire un cintre

serré de bois qui soient assemblés suivant la forme de la voûte, ou suivant l'ogive. L'armature de la voûte doit être assurée, dans le mode voulu, avec des étais excellents, de manière que le poids de la matière qui pèse dessus ne la déforme pas. Il faut ensuite boucher solidement, avec de la terre, tous les trous qu'il pourrait y avoir au milieu, dans les coins, et partout, afin que la mixture ne s'écoule pas quand on l'appose. L'armature étant placée, on dispose sur les cintres des caissons en bois inversement sculptés, et ayant un relief, là où il doit y avoir un creux. Il en est de même des corniches et de tous les membres de la construction, qui doivent être inversement travaillés, de manière que, lorsque on appose la matière, il vienne un relief là où il y a un creux, et un creux là où il y a un relief. Pareillement, toutes les parties des corniches doivent être inversement chantournées. Que la voûte doive être lisse ou sculptée, il est également nécessaire d'avoir des formes en bois qui donnent en terre les motifs taillés en creux, de faire en terre les plaques carrées de ces sculptures, et de les assembler en les appliquant sur les parties lisses, les gorges ou les frises, pour lesquelles on dresse l'armature. Une fois que celle-ci est couverte de ces motifs en terre, faits en creux et assemblés, il faut prendre de la chaux mélangée avec de la pouzzolane ou du sable finement criblé, rendue liquide et quelque peu grasse, et en remplir les formes, jusqu'à ce qu'elles soient toutes pleines. On fait ensuite la voûte au-dessus avec des briques, en les élevant ou en les abaissant, suivant la courbure de la voûte ; on continue de cette manière jusqu'à ce que la voûte soit fermée. Ce travail terminé, on laisse l'œuvre prendre et se consolider jusqu'à ce qu'elle soit ferme et sèche. Quand on enlève ensuite les étais, et qu'on désarme la voûte, la terre s'enlève facilement et toute l'œuvre reste sculptée et travaillée, comme si on l'avait faite en stuc. Les parties qui ne sont pas bien venues sont restaurées avec du stuc, jusqu'à ce que l'ensemble soit à bonne fin. C'est ainsi qu'ont été conduites toutes les constructions, dans les édifices antiques, et l'on a ensuite travaillé en stuc sur elles. C'est également ainsi qu'ont opéré les modernes pour les voûtes de Saint-Pierre, et quantité d'autres maîtres dans toute l'Italie.

Montrons maintenant comment se fait la pâte de stuc. On écrase dans un mortier de pierre des éclats de marbre. On ne se sert que de chaux blanche, faite avec des éclats de marbre ou avec du travertin. Au lieu de sable, on emploie le marbre broyé ; on le tamise finement et on le mélange avec de la chaux, dans la proportion des deux tiers de chaux et un tiers de marbre broyé. Le stuc se fait plus grossier ou plus fin,

suivant qu'on veut travailler grossièrement ou finement. Que cela suffise en ce qui concerne les stucs, parce que nous dirons le reste quand il s'agira de les mettre en œuvre, parmi les choses de la sculpture. Avant de passer outre, nous parlerons brièvement des fontaines qu'on élève en maçonnerie et de leur ornementation.

*Chapitre V. — Comment on fait des fontaines rustiques avec des encroûtements et des congélations ; comment on imprime dans le stuc des coquillages et des coulées de terre cuite.*

Les fontaines que les Anciens élevèrent dans leurs palais, dans leurs jardins et dans d'autres lieux, furent de diverses sortes : les unes isolées, avec des vasques et d'autres vases, les autres adossées à un mur avec des niches, des masques, des figures et des ornements tirés du monde marin ; d'autres encore, plus simples et peu ornées, pour servir à des bains ; d'autres enfin, semblables aux fontaines naturelles qui sourdent dans les bois. Pareillement sont de diverses sortes celles que les modernes ont élevées et élèvent encore maintenant. En les variant sans cesse, ils ont ajouté aux inventions des Anciens des compositions en style toscan, couvertes de matières coulées qui pendent, semblables à des congélations ou à de grosses racines pétrifiées, comme on en voit dans divers endroits où les eaux sont crues et fortes, non seulement à Tivoli, où le fleuve Téverone pétrifie les rameaux des arbres et toute autre chose qu'on y plonge, les recouvrant de croûte et de tartre, mais encore au lac de Piè di Luco, qui fait de remarquables pétrifications, et, en Toscane, à la rivière d'Elsa, dont l'eau fait des pétrifications si claires qu'elles paraissent du marbre, du vitriol, ou de l'alun. Infiniment plus belles et plus bizarres que toutes les autres sont les pétrifications qu'on a trouvées également en Toscane, derrière le Monte Morello, à 8 milles de Florence. Le duc Cosme en a fait faire dans son jardin dell'Olmo, à Castello, les ornements rustiques des fontaines que le Tribolo, sculpteur, a élevées. Ces blocs, enlevés de l'endroit où la nature les a produits, sont assemblés à l'œuvre que l'on veut décorer avec des tenons de fer, des tiges de cuivre scellées au plomb, ou d'une autre manière, et sont fixés dans les pierres de manière qu'ils restent suspendus. On maçonne ensuite le tout dans le style toscan, de manière que la fontaine puisse être vue de tous les côtés. Des tuyaux de plomb cachés et correspondant aux orifices font jaillir l'eau quand on tourne un robinet qui est à l'origine du tuyau. On dispose ainsi des conduites d'eau et des jets d'où l'eau coule ensuite à travers les congélations et, en coulant, donne autant de

douceur à l'entendre que de beauté à la voir. On peut encore faire des grottes d'une composition plus rustique et dans lesquelles on imite les fontaines naturelles de la manière suivante : on prend des rochers poreux et, après les avoir assemblés, on fait pousser dessus de la verdure qui, dans une disposition qui paraît désordonnée et sauvage, donne au lieu un aspect très naturel et bien plus vrai. D'autres font les fontaines en stuc plus uni et y mélangent ces deux styles. Tandis que le stuc est encore frais, on y imprime, pour les frises et les compartiments, des coquilles, des coquillages, des tortues grandes et petites, en dressant ou en renversant ces ornements. On en fait aussi des vases et des festons dont les feuilles sont représentées par ces coquilles et les fruits pareillement par des coquillages. On y pose également des carapaces de tortues d'eau, comme à la villa que fit construire le pape Clément VII quand il était encore cardinal, au pied du Monte Mario, sous la direction de Giovanni da Udine.

On fait encore, en diverses couleurs un travail de mosaïque rustique très beau, en prenant de petits morceaux de matière coulée, défaits et trop cuits au fourneau, ainsi que d'autres morceaux de verre coulé, qui se produisent quand les poêlons de verre éclatent dans le fourneau, par excès de feu. La mosaïque en question se fait en fixant ces morceaux dans le stuc et en les séparant par des coraux et par d'autres branches marines, qui offrent beaucoup de grâce et de beauté. On fait ainsi des animaux et des figures que l'on couvre d'émaux en plusieurs morceaux placés pêle-mêle; cet ensemble est très original à voir. On en a fait à Rome, plusieurs fontaines modernes qui ont encouragé quantité d'artistes à tenter de pareils travaux. Actuellement, on emploie une autre sorte d'ornementation pour les fontaines, également d'ordre rustique, et qui se fait de la manière suivante : après avoir dressé l'ossature des figures ou de ce qu'on veut faire, après l'avoir couverte de chaux et de stuc, on fait l'extérieur, en guise de mosaïque avec des morceaux de marbre blanc ou d'autre couleur, selon le but à remplir ou encore, avec de petits cailloux de diverses couleurs. Ce travail, quand il est fait soigneusement, dure longtemps. Le stuc que l'on emploie pour ces verres est le même que celui dont nous avons indiqué la composition. Quand il est frais, il retient tout ce qu'on y a imprimé. Dans ces fontaines de petits cailloux de rivière ronds et agglomérés on fait de la même manière le fond du bassin en maçonnant ces cailloux de champ, ce qui permet de retenir l'eau. On peut aussi faire des pavements très gracieux, en terre cuite, composés de carreaux de formes diverses et vitrifiés au feu, ayant des couleurs

variées ou figurant des frises et des feuillages. Mais ce genre de pavement convient mieux aux étuves et aux salles de bains qu'aux fontaines.

*Chapitre VI. — De la manière de faire des pavements en carreaux assemblés.*

Toutes les choses qu'on a pu trouver, les Anciens les ont trouvées bien qu'avec difficulté et en tout genre, ou bien ils se sont efforcés de les trouver ; je veux parler de toutes les choses qui puissent présenter à la vue des hommes beauté et variété. Ils trouvèrent donc, entre autres belles choses, les pavements de pierres diverses, mélangées de porphyre, de serpentine et de granit, en morceaux ronds, carrés ou d'autres forme, ce qui leur fit croire qu'ils pourraient composer des frises, des feuillages, des figures et d'autres motifs de dessin. Pour pouvoir mieux étudier ce travail ils taillèrent des marbres, de manière que les morceaux étant plus petits pussent être placés droit, en rond ou de travers, selon que cela leur convenait mieux. En rassemblant ainsi ces morceaux, ils en firent une sorte de mosaïque, et s'en servirent beaucoup dans les pavements de leurs édifices, comme nous le voyons encore maintenant dans les Thermes de Caracalla, à Rome, et dans d'autres lieux. Les mosaïques qu'on y voit sont faites de petits carrés de marbre et représentent des feuillages, des masques et d'autres fantaisies. Le fond est composé de carreaux de marbre blanc et de petits carreaux de marbre noir. Voici quel était le procédé employé : on disposait d'abord une couche de stuc frais, composé de chaux et de marbre, suffisamment épais pour tenir les morceaux fortement assemblés, ceux-ci devant être aplanis à la surface libre quand l'ensemble aurait bien pris. Le stuc, en effet, prenait admirablement en séchant, et l'œuvre acquérait un aspect émaillé merveilleux que ni le frottement des pieds ni l'eau ne pouvaient altérer. Ces pavements étant venus en grande estime, les esprits des Anciens se mirent à viser plus haut, car il est toujours facile d'ajouter quelque chose de bon à une invention déjà trouvée. Ils firent alors des mosaïques de marbres plus fins, et en composèrent des pavements pour des étuves et des salles de bains. Ils les travaillaient avec une grande adresse et y mettaient beaucoup de soin, y représentant des poissons variés et imitant la peinture avec toutes sortes de couleurs qui y étaient aptes, avec plusieurs espèces de marbres, et en y mélangeant des petits morceaux taillés d'os de poisson dont le grain est brillant. Ils faisaient ainsi des pavements de couleurs vives qui le paraissaient encore plus, à travers l'eau qui les couvrait, pourvu qu'elle fût limpide. On en voit un exemple dans le

Parion, à Rome, qui appartient à Messer Egidio et à Fabio Sasso. Ce genre de peinture leur paraissait devoir résister à l'eau, au vent et au soleil, à cause de sa dureté, et comme ils pensaient qu'une pareille œuvre ferait plus d'effet de loin que de près, parce que de loin on ne devait pas apercevoir la fragmentation de la mosaïque, visible de près, ils s'en servirent pour orner des voûtes et des parois de murs, où elle se trouvait dans la condition voulue. Pour que cette œuvre fut brillante et pût résister à l'humidité, ils imaginèrent de la faire en mosaïque de verre et ils l'exécutèrent ainsi. L'œuvre étant belle à voir, ils en ornèrent leurs temples et d'autres édifices, comme nous voyons encore actuellement à Rome le temple de Bacchus et d'autres. Ces mosaïques, dérivant de celles de marbre, s'appellent aujourd'hui mosaïques de verre. On a passé ensuite à celles en coquilles d'œuf et enfin un nouveau mode de traiter les figures et les sujets en clair-obscur, avec des morceaux assemblés qui simulent la peinture. Nous en parlerons en son temps, dans les chapitres de la peinture.

*Chapitre VII. — A quoi l'on reconnaît un édifice bien proportionné, et quelles parties lui conviennent généralement.*

Comme, en parlant des choses particulières, je me détourne trop de mon sujet, je laisse ces considérations de détail aux écrivains d'architecture, et je dirai seulement d'une manière générale comment l'on reconnaît les bonnes constructions et ce qui convient à leur forme pour qu'elles soient à la fois utiles et belles. Quand donc on est devant un édifice, que l'on veut voir s'il a été ordonné par un architecte excellent, se rendre compte de la maîtrise dont ce dernier a fait preuve et savoir s'il a su se conformer au site et à la volonté de celui qui fait construire, il faut considérer les trois choses suivantes. En premier lieu, celui qui a dressé le bâtiment au-dessus des fondations s'est-il rendu compte si le lieu était propre à ce but et capable de recevoir la qualité et la quantité des travaux projetés, tant dans la répartition des chambres que dans les ornements des murs, que comporte le lieu, resserré ou spacieux, haut ou bas ? L'édifice est-il divisé avec grâce et avec la mesure convenable ? lui a-t-on donné la qualité et la quantité voulues de colonnes, de fenêtres, de portes, d'ornements, aux faces intérieures et extérieures, ainsi que la hauteur et la largeur nécessaires des murs, enfin tout ce qui s'impose à ce propos ? Il faut que les appartements soient bien distribués, qu'ils aient leurs portes correspondantes, ainsi que les fenêtres, cheminées, escaliers dérobés, anti-chambres, garde-robes, bureaux nécessaires, sans que l'on y reconnaisse

d'erreurs, comme celles d'un salon immense, d'un tout petit portique, de chambres encore plus exigües; toutes parties qui, étant membres d'un même édifice, doivent être, comme dans le corps humain, également ordonnées et distribuées, suivant la quantité et la variété des constructions; par exemple, des temples ronds, octogones, à six faces, en croix ou carrés, les ordres qui varient suivant le goût et le rang de celui qui fait construire. Quand le dessin de ces édifices est de la main d'un homme qui a du jugement, ils montrent avec une belle manière l'excellence de l'artiste et la pensée de leur auteur. Pour mieux nous faire comprendre, nous supposerons le palais décrit ci-dessous. Il donnera des idées pour d'autres édifices et permettra de reconnaître, en le voyant, si un édifice est bien conçu ou non. Tout d'abord, qui considérera sa façade antérieure le verra élevé au-dessus de terre, soit sur une série de marches, soit sur des terrasses, assez pour que cette élévation lui donne de la grandeur et fasse que les caves et les cuisines souterraines soient plus éclairées, et plus hautes de plafond. L'édifice en sera aussi d'autant mieux préservé des tremblements de terre et des autres événements. Il faut ensuite qu'il soit semblable au corps humain, dans son ensemble et dans ses parties. Comme il aura à résister aux vents, à la pluie et aux autres intempéries, il devra être muni d'égouts, qui aboutissent à un collecteur, pour emporter au loin les saletés et les mauvaises odeurs, qui pourraient lui causer des dégâts. Quant à l'aspect général, sa façade doit avoir du décor et de la majesté, et être divisée comme le visage humain. La porte, en bas et au milieu, comme l'homme a la bouche de laquelle passent dans le corps tous les aliments. Les fenêtres correspondent aux yeux, une deçà et l'autre delà, et toujours de même, autant d'un côté que de l'autre, comme pour les ornements, les arcades, les colonnes, les pilastres, les niches, les fenêtres grillées, en un mot toutes sortes d'ornements, pour lesquels on suivra les mesures et les ordres, dont on a déjà parlé, soit dorique, ionique, soit corinthien ou toscan. Que l'entablement, qui soutient le toit, soit en proportion de la façade, suffisamment grand pour que la pluie ne baigne pas la façade et n'atteigne pas une personne assise au pied du mur, la saillie en proportion de la hauteur et de la largeur de cette façade. Pénétrons à l'intérieur. Que le premier vestibule soit magnifique et corresponde strictement à l'entrée de la gorge chez l'homme : qu'il soit large et dégagé, pour que les files de cavaliers ou de piétons qui y passeront fréquemment ne se causent pas d'accidents quand on y entrera en foule, soit pour des fêtes, soit pour d'autres réjouissances. La cour, correspondant au corps humain, sera un carré

parfait, ou un rectangle, comme le corps entier. Que son ordonnance se compose de fenêtres en nombre égal, et avec de beaux ornements. Le grand escalier doit être commode, doux à monter, large et élevé de plafond, autant que le permettront les proportions du lieu. Il faut qu'il soit en outre orné et très éclairé, tout au moins que sur chaque palier il y ait des fenêtres ou d'autres moyens d'éclairage. En somme, l'escalier doit avoir de la magnificence dans toutes ses parties, parce que beaucoup de personnes ne voient que l'escalier et pas le reste du palais. On peut dire que les escaliers sont les bras et les jambes de ce corps, et de même que les bras sont attachés aux côtés de l'homme, de même les escaliers devront être pratiqués sur les côtés de l'édifice. Je ne passerai pas sous silence que la hauteur des marches doit être au moins d'un cinquième et la largeur des deux tiers; cela se fait ainsi dans les escaliers des édifices publics, et dans les autres à proportion. Quand un escalier est trop rapide, il ne peut être gravi ni par des enfants ni par des vieillards, et il rompt les jambes. C'est la partie la plus difficile à construire dans l'édifice, et comme c'est la plus ordinairement fréquentée, il arrive souvent que nous agrandissons les chambres à ses dépens. Il faut qu'à l'étage inférieur les salles, les chambres fassent un appartement commun pour l'été, de manière à pouvoir y réunir plusieurs personnes. Au-dessus, on disposera de petits salons, des salles et des appartements arrangés de façon que les petites chambres donnent toutes dans la plus grande. C'est ainsi également que seront disposées les cuisines avec leurs dépendances. Si l'on ne suivait pas cet ordre, et si la distribution était coupée, avec certaines parties hautes, d'autres basses, les unes grandes et les autres petites, les édifices seraient semblables à des hommes boiteux, contournés, aux yeux louches et aux membres estropiés. Une pareille œuvre causerait à son auteur des blâmes et ne lui attirerait aucun éloge. Les compositions d'ornements des façades soit intérieures, soit extérieures, doivent correspondre aux ordres des colonnes, c'est-à-dire que les fûts de ces dernières ne soient pas longs et grêles, courts et trapus, mais suivent les proportions et l'ornement de leurs ordres. Il ne faut pas donner à une colonne mince un chapiteau large, ni une base semblable : que les membres au contraire, correspondent au corps, et qu'ils aient à la fois de la grâce, du style et un beau dessin. Toutes ces choses sont faciles à reconnaître par un œil délicat. S'il possède du jugement, il aura un vrai compas et la juste mesure; les bonnes choses seront louées par lui et les mauvaises blâmées. Qu'il nous suffise d'avoir parlé en général de l'architecture, parce qu'une plus longue dissertation sortirait de notre sujet.



## DE LA SCULPTURE

---

*Chapitre premier. — Quelle chose est la Sculpture ; comment sont faites les bonnes sculptures et quelles parties elles doivent avoir pour être regardées comme parfaites.*

LA sculpture est un art, qui, enlevant le superflu de la matière employée, la réduit à la forme de corps qui est dessinée dans l'imagination de l'artiste. Il faut considérer que toutes les figures, pour être dites parfaites, doivent avoir plusieurs parties, de quelques sortes que ces figures soient ou taillées dans le marbre, ou coulées en bronze, faites en stuc ou en bois, devant être en ronde-bosse et susceptibles d'être vues de tous côtés. En premier lieu, quand une pareille figure se présente tout d'abord à la vue, elle doit rappeler et avoir la ressemblance de ce qu'elle a à représenter, fière ou humble, ou singulière, gaie ou mélancolique, selon sa signification. Elle doit offrir une égale correspondance des membres, c'est-à-dire, ne pas avoir les jambes longues, la tête grosse, les bras courts et difformes. Au contraire, qu'elle soit bien mesurée, et également concordante dans toutes ses parties, de la tête aux pieds. Si la tête est celle d'un vieillard, que la statue ait pareillement les bras, le corps, les jambes, les mains et les pieds d'un vieillard, et les veines bien à leur place ; que les os, les muscles et les nerfs soient apparents à la fois. Si c'est un jeune homme, la statue doit avoir le visage plein, délicat et doux au regard, en concordance avec le reste du corps. Si elle ne doit pas être nue, il faut faire en sorte que les draperies qui la recouvrent ne soient pas maigres, au point de faire paraître le travail sec, ni épaisses à sembler un manteau de pierre. Qu'elles soient au contraire enroulées avec le développement de leurs plis, de manière qu'elles laissent deviner les parties nues qu'elles recouvrent, tantôt les montrant avec grâce et art, tantôt les cachant, sans aucune crudité qui nuise à la statue. Les cheveux et

la barbe doivent être exécutés avec une certaine flexibilité, déroulés ou bouclés, de manière à montrer qu'ils ont été traités poil par poil, et qu'on leur a donné toute la grâce et l'aspect pileux qu'on peut demander au ciseau. Dans cette partie, cependant, les sculpteurs ne peuvent pas aussi bien copier la nature que dans d'autres, car ils font les touffes de cheveux raides ou frisées, plus par procédé d'école que par imitation de la nature.

La statue est-elle drapée, il est nécessaire de faire les pieds et les mains en sorte que ces parties égalent en beauté et en bonté les autres parties. Comme la statue est en ronde-bosse, il faut que vue de face, de profil ou par derrière, elle soit de proportions égales, devant, à chaque point de vue, se présenter comme bien exécutée dans toutes ses parties. Il est donc nécessaire que cette corrélation soit parfaite en tout, attitude, dessin, union, grâce et exécution ; toutes ces choses montrent le talent et la valeur de l'artiste. Les figures, aussi bien en relief qu'en peinture, doivent être ordonnées plus avec le jugement qu'avec la main, car elles sont destinées à être placées en l'air, et à être vues d'une certaine distance. En effet, le fini extrême ne se reconnaît pas de loin, mais on voit bien la belle forme des bras et des jambes, et des draperies simplement plissées font preuve de bon jugement de la part de leur auteur. C'est dans la simplicité de la sobriété que se montre la subtilité du génie. Aussi, les statues de marbre et de bronze qui sont placées un peu haut doivent-elles être modelées énergiquement ; parce que le marbre étant blanc, et le bronze tirant sur le noir, sont susceptibles d'ombres accusées ; aussi le travail, vu de loin, paraît-il terminé, et, de près, distingue-t-on qu'il est resté ébauché. Les Anciens furent grandement attentifs à observer ces considérations dans leurs figures en ronde-bosse ou de demi-relief, que nous voyons sur les arcs de triomphe, et sur les colonnes de Rome, lesquels monuments montrent, en outre, quelle somme de jugement ils eurent. Parmi les artistes modernes, on peut voir que le même principe a été rigoureusement suivi par Donatello, dans ses œuvres. Il faut de plus considérer que, lorsque les statues sont placées en un lieu élevé, et qu'au bas il n'y a pas beaucoup de distance pour pouvoir se reculer et les juger de loin, que, par conséquent, il faut pour ainsi dire se tenir sous leur nez, de pareilles statues doivent avoir une tête ou deux de plus, de hauteur. C'est ce qu'on fait, parce que des statues placées ainsi, en l'air, se perdent dans le raccourci de la vue, pour l'observateur placé au-dessous et regardant de bas en haut. L'augmentation de hauteur que l'on donne à la statue se fond dans le raccourci

visuel, et rétablit la bonne proportion, de manière qu'on a devant soi une statue de bonnes dimensions, et non pas un nain. Et si ce procédé ne plaisait pas, il est loisible de conserver aux membres de la statue leur grâce et leur minceur ; mais cela revient à peu près au même. Beaucoup d'artistes ont l'habitude de faire leurs statues hautes de neuf têtes ; on les divise en huit têtes, non compris la gorge, le cou et la hauteur du pied qui, pris ensemble, complètent à neuf têtes. Soit deux hauteurs de tête pour les jambes, deux pour la distance des genoux aux parties génitales, trois pour le torse jusqu'au creux de la gorge, une du menton jusqu'au haut du front, enfin une pour la gorge et cette partie qui va de la cheville à la plante des pieds. En tout neuf têtes. Les bras sont attachés aux épaules, et de cette articulation au creux de la gorge, on compte une tête de chaque côté. Les bras jusqu'à l'articulation du poignet, ont trois têtes de longueur ; l'homme ouvrant ses bras et les étendant, a une envergure égale à sa hauteur totale. Mais on ne doit se servir de meilleure mesure que le jugement de l'œil ; quand bien même une chose serait bien mesurée, si l'œil est offusqué, il faut la blâmer. Aussi disons-nous que, bien que la mesure soit une juste modération dans l'agrandissement des statues, en sorte que leur hauteur et leur largeur donnent à l'œuvre grâce et proportion, en maintenant toutefois son ordonnance générale, néanmoins l'œil devra ensuite, avec son jugement, enlever ou ajouter, selon qu'il verra des points défectueux, de manière à leur donner des proportions, grâce, dessin et perfection, et à ce qu'elles puissent être louées par tout excellent esprit. La statue, ou figure qui aura ces parties, sera parfaite de bonté, de beauté, de grâce et de dessin. Nous appellerons ces figures ronde-bosse, parce qu'on pourra voir toutes leurs parties terminées, comme celles d'un homme en tournant autour de lui. Il en sera de même des parties qui dépendent de celles-ci. Mais il nous paraît désormais temps de passer à des choses plus particulières.

*Chapitre II. — De la manière de faire les modèles en cire et en terre ; comment on les recouvre ; comment on les agrandit ensuite, à proportion, dans le marbre ; comment on dégrossit une œuvre de sculpture, de quelle manière on la travaille à la gradine, on la polit, on la passe à la pierre ponce, on la lisse, et on la rend terminée.*

Quand les sculpteurs veulent exécuter une figure de marbre, ils ont l'habitude de préparer pour elle un modèle, pour employer le terme consacré ; c'est une réplique de la figure, de la grandeur d'une

demi-brasse, ou moins, ou plus, selon qu'ils le trouvent plus commode, en terre, en cire, ou en stuc, et qui leur sert à montrer l'attitude et les proportions que devra avoir la figure qu'ils veulent faire, en cherchant à se conformer à la largeur et à la hauteur du bloc qu'ils ont fait extraire, et dont ils veulent tirer leur statue. Pour montrer comment on travaille la cire, nous laisserons d'abord de côté les modèles en terre. Occupons-nous donc de la cire. Pour la rendre plus moelleuse, on y mélange un peu de suif, de térébenthine et de poix noire. Parmi ces produits, le suif la rend plus maniable, la térébenthine plus visqueuse, la poix lui donne la couleur noire et une certaine fermeté, en sorte qu'elle devient dure quand le modèle est terminé. Celui qui voudrait le faire d'une autre couleur le pourrait aisément. En mettant dans la cire de la terre rouge, du cinabre ou du vermillon, il la rendra couleur de jujube, ou de la couleur correspondante au produit ajouté : verte, si on y met du vert-de-gris, et ainsi de suite des autres couleurs. Il est bon de prévenir que les couleurs employées doivent être en poudre, tamisées, et ensuite être mélangées avec de la cire rendue liquide auparavant. Pour les petits objets, tels que des médailles, des portraits et des petits bas-reliefs, on se sert également de cire blanche. On la fait en mélangeant de la céruse en poudre avec de la cire blanche, comme cela a été dit ci-dessus. Je ne passerai pas de plus sous silence que les artistes modernes ont trouvé la manière de faire en cire des enduits de toutes sortes de couleurs. En sorte que, dans les portraits faits d'après nature, et en demi-relief, les carnations, les cheveux, les vêtements et les autres choses sont tellement semblables au modèle qu'il ne manque rien à de pareilles figures, dans un certain sens, si ce n'est le souffle et la parole. Revenons à la manière de faire les modèles en cire. La mixture faite, fondue ensemble et refroidie, on en fait des morceaux de pâte. Quand on les tripote avec les mains, toujours un peu chaudes, ils se comportent comme de la pâte ordinaire, et on en tire une figure assise, debout ou comme on la veut, soutenue par une armature intérieure, soit en bois, soit en fil de fer, selon la volonté de l'artiste. On peut employer cette armature ou non, le résultat devant être aussi bon. Peu à peu, travaillant autant avec son esprit qu'avec ses mains, on donne du corps à l'œuvre en recouvrant de cire les brochettes d'os, de fer, ou de bois, et en resserrant la matière. On ajoute des couches superposées, en affinant le travail, jusqu'à ce que l'on donne avec les doigts un fini extrême à ce modèle.

Si l'on veut faire des modèles qui soient en terre, on les exécute de

la même manière, mais sans armature intérieure de bois ou de fer qui ferait fendre et se crevasser la terre. Pour éviter cet accident pendant le travail on laisse le modèle couvert d'un drap mouillé, jusqu'à ce qu'il soit fini.

Ayant terminé ce qui concerne les petits modèles, ou les figures en cire ou en terre, nous allons examiner autre chose. Il s'agit de faire un autre modèle qui soit aussi grand que la figure que l'on veut tirer du marbre. Dans ce travail, comme la terre que l'on emploie imprégnée d'eau se resserre en séchant, il faut s'y prendre tout à son aise et n'exécuter les différentes parties du modèle que successivement. Vers la fin, on mélange à la terre de la farine cuite qui la maintient maniable et l'empêche de se sécher. Cette attention fait que le modèle, ne se resserrant pas, reste exactement semblable à la figure que l'on veut exécuter en marbre. Comme un si grand modèle de terre doit pouvoir se tenir, et pour empêcher la terre de se fendre, il faut prendre de la bourre ou de l'étope, et les mélanger à la terre, pour lui donner de la consistance et éviter les crevasses. On fait aussi une armature intérieure en bois, entourée d'étope ou de foin qu'on ficelle autour. Elle représente l'ossature de la figure, et permet de lui donner l'attitude qu'il faut, soit debout, soit assise, selon le petit modèle exécuté auparavant. On commence ensuite à la couvrir de terre, en l'exécutant nue et on poursuit le travail jusqu'à la fin. La figure ainsi terminée, si on veut ensuite qu'elle soit recouverte de fines draperies, on prend de la fine toile, ou de la grosse toile dans le cas contraire, on la trempe dans l'eau, et, une fois mouillée, on l'enduit de terre non pas liquide, mais plutôt en boue un peu épaisse. On la jette ensuite sur la figure, ayant soin de ménager les plis et les froissures que l'on veut lui donner. Une fois sèche, la toile vient à durcir et maintient indéfiniment les plis. C'est ainsi que l'on conduit à bonne fin les modèles en cire et en terre. Quand on veut agrandir un modèle, à proportion, dans le marbre, il faut que l'on ménage une équerre dans le bloc de pierre même dont on veut extraire la statue ; une des branches est horizontale, à la base de la statue l'autre est verticale, ces deux lignes ne devront pas être modifiées pendant toute l'exécution du travail. Une autre équerre de bois, ou d'autre matière, est fixée au modèle et sert à prendre les mesures de celui-ci : par exemple, de combien les jambes sont écartées du corps, et de même les bras. On cherche ensuite à dégager la figure du bloc avec ces mesures, en les reportant du modèle sur le marbre, avec leurs proportions, de manière qu'enlevant de la pierre avec le ciseau, la figure sorte peu à peu du bloc avec ses justes mesures, comme si on sortait

une figure de cire d'un bassin d'eau dont on la tirerait par la tête. On verrait ainsi d'abord la tête, puis le corps et les genoux, en découvrant peu à peu la figure et en la tirant en l'air. Puis on apercevait d'abord la rondeur de la moitié supérieure du corps, et ensuite celle de l'autre moitié. Ceux qui travaillent avec précipitation et s'attaquent au bloc directement, en enlevant de la pierre hardiment devant et derrière, ne peuvent pas ensuite en ajouter, si le besoin s'en fait sentir, et de là proviennent quantité d'erreurs que l'on remarque dans les statues. L'artiste, ayant voulu voir sortir la figure toute ronde, d'un seul jet, hors du bloc, découvre souvent une erreur commise, à laquelle il ne pourra remédier qu'en ajoutant des morceaux rapportés, procédé que nous avons vu suivre par quantité d'artistes modernes. Ce raccommodage est digne d'un savetier, et non pas d'hommes excellents et de maîtres remarquables; c'est une chose laide et grossière qu'il faut blâmer avec énergie.

Les sculpteurs ont l'habitude, quand ils travaillent le marbre, de commencer à ébaucher leurs figures avec une *subbia*. C'est un instrument ainsi appelé par eux, et qui se compose d'une pointe affûtée de court. Ils enlèvent donc la pierre, et dégrossissent largement le bloc. Ensuite, avec d'autres instruments appelés *calcagnuoli*, qui sont courts et qui ont une entaille au milieu du tranchant, ils commencent le contour. Ils continuent à se servir de cet instrument, jusqu'à ce qu'ils passent à un outil plat, plus fin, qui a deux entailles, et qu'on appelle une gradine. Ils modèlent ainsi toute la statue avec délicatesse, en ménageant les muscles et les plis des draperies, et ils la traitent par le moyen des entailles, ou dents dont l'outil est muni, de manière que la pierre montre une grâce admirable. Cela fait on enlève les stries avec un polissoir, et l'on termine cette partie de travail avec des limes courbes, pour donner de la perfection à la statue en y ajoutant de la douceur, du moelleux et du fini. On en fait autant avec d'autres limes fines et avec des râpes droites, qui enlèvent les stries qui ont pu rester. Ensuite, avec de la pierre ponce, on lisse toute la statue, en lui donnant le charnu que l'on voit dans les œuvres admirables de la sculpture. On emploie également la poudre de Tripoli, qui donne un brillant et un poli merveilleux, ce qu'on obtient aussi en frottant avec des tampons de paille. Finalement, terminées et polies, les statues se montrent admirables à nos yeux.

*Chapitre III. — Des sculptures en bas-relief et en demi-relief. De la difficulté de les faire. En quoi consiste la manière de les conduire à la perfection.*

Les figures que les sculpteurs appellent demi-reliefs furent inventées par les Anciens, qui en composèrent des sujets, pour orner les murs lisses, et s'en servirent dans les théâtres, ou les arcs de triomphe. En effet, ayant fait des figures en ronde-bosse, ils ne pouvaient les poser s'ils ne ménageaient auparavant une salle ou une place qui fût entièrement dégagée. Voulant éviter cet inconvénient, ils trouvèrent une espèce de sculpture qu'ils appelèrent demi-relief, nom qu'on lui a conservé. En analogie avec la peinture, elle représente d'abord, en entier, les figures principales, en demi-relief, ou plus, comme dans la réalité, les deuxièmes figures à demi-cachées par les premières, et ainsi de suite, de la même manière qu'apparaissent les personnes vivantes, quand elles sont rassemblées et serrées les unes contre les autres. Dans cette espèce de demi-relief, à cause de la diminution de grandeur due à la perspective, on fait les dernières figures petites, et de même si l'on ne voit que les têtes, ainsi que les édifices et le paysage qui forment le fond du sujet. Personne n'a mieux exécuté que les Anciens cette espèce de demi-relief, tant pour l'observation que pour la diminution graduelle, et l'éloignement progressif des figures, les unes par rapport aux autres. Les Anciens, étant imitateurs du vrai et ingénieux, n'ont jamais fait de pareils tableaux, dans lesquels les figures soient placées sur un plan fuyant, ou qui se présente en raccourci; au contraire, les figures posent leurs pieds sur la corniche inférieure, tandis que quelques-uns de nos artistes modernes, voulant faire paraître leur plus grand savoir, ont placé dans leurs sujets de demi-relief les premières figures sur un plan qui est en bas-relief et qui fuit, puis les figures suivantes sur le même plan, de manière qu'ainsi posées, elles n'ont pas leurs pieds appuyés avec cette assurance qu'elles devraient avoir. Il en résulte que l'on voit souvent les pointes des pieds de pareilles figures, qui font face en arrière, toucher l'os de la jambe, par un raccourci exagéré. C'est ce qu'on voit dans beaucoup d'œuvres modernes, entre autres, sur la porte de San Giovanni et autres œuvres du même temps. Aussi, les reliefs qui offrent ce caractère sont-ils faux, parce que si la moitié de la figure sort du bloc, et si on doit faire d'autres figures derrière les premières, il faut observer les règles de la perspective, en tant que fuite et diminution de grandeur, faire poser les pieds sur le plan, de manière que le plan soit plus en avant que les pieds, comme le veulent le coup d'œil et la règle dans les

peintures. Il convient, en outre, que les figures aillent en diminuant de hauteur proportionnellement à leur éloignement, en sorte que le relief des dernières soit peu accusé, et que les figures soient petites. Aussi, et pour l'harmonie qui doit régner dans l'œuvre, est-il difficile de donner une grande perfection aux figures, et de les traiter de manière à ménager les raccourcis voulus des pieds et des têtes. Il est nécessaire que l'artiste ait un dessin extrêmement soigné, pour faire éclater sa valeur dans de pareilles difficultés. Cette perfection est aussi indispensable aux œuvres exécutées en terre ou en cire, qu'à celles en bronze ou en marbre. Toutes les œuvres de demi-relief, qui offriront les qualités que je viens d'indiquer seront admirées, et recevront des éloges, de la part des artistes connaisseurs.

La deuxième espèce de sculptures, que l'on appelle bas-reliefs, est de moindre relief que la précédente, et ils sont généralement confondus, au moins pour une bonne moitié, avec les autres. On peut y représenter avec discernement les plans, les édifices, les perspectives, les escaliers et les paysages, comme nous le voyons sur les tribunes de bronze de San Lorenzo, à Florence, et dans toutes les œuvres analogues de Donato, lequel, dans ce genre, exécuta des œuvres vraiment divines, très exactes d'observation. Ces bas-reliefs se présentent à l'œil, aisés, sans erreurs ni barbarismes, parce que leur saillie n'est pas suffisante pour être la cause d'erreurs et provoquer le blâme.

La troisième espèce de sculptures n'offre qu'un très faible relief; on l'appelle des reliefs effacés et ils ne sont juste que le contour un peu apparent de la figure. C'est un travail difficile, vu qu'il faut beaucoup de dessin et d'invention, et qu'il s'agit avant tout de contours. Dans ce genre encore, Donato travailla mieux que n'importe quel artiste, et fit preuve d'art, de dessin et d'invention. On voit aussi de semblables figures, ainsi que des masques et d'autres sujets antiques, sur les anciens vases arétins, sur les camées anciens, sur les monnaies, et sur les coins destinés à frapper des médailles. Ce procédé fut employé, parce que, si le relief avait été trop accusé, on n'aurait rien pu frapper; l'empreinte ne serait pas venue au coup de marteau, tandis qu'avec un faible relief la matière à frapper remplit aisément les creux du coin. Nous avons vu dans ce genre quantité d'artistes modernes qui y ont excellé, et encore plus les Anciens, comme nous le dirons plus tard et avec plus de détails, dans les Vies de ces Artistes. De fait, celui qui saura reconnaître dans les demi-reliefs la perfection des figures mises exactement en perspective, dans les bas-reliefs, la bonté du dessin,



également pour la perspective et les autres inventions, enfin dans les reliefs effacés la netteté, la pureté et la belle forme des figures qu'on y représente, celui-là fera bien de louer les belles parties et de blâmer les mauvaises, et apprendra ainsi à autrui à savoir faire les mêmes réflexions.

**Chapitre IV. — Comment on fait les modèles pour des statues en bronze, grandes et petites; de la manière de faire les moules pour les couler; des armatures métalliques, de la coulée, des trois sortes de bronze; comment, une fois coulées, on cisèle les statues et on les répare. Dans le cas où des parties ne sont pas venues, comment on en ajoute d'autres; comment on les assemble au bronze.**

Quand les artistes excellents veulent couler de grandes figures en métal ou en bronze, ils ont l'habitude de faire tout d'abord une statue en terre, de même grandeur que celles qu'ils veulent couler, et ils l'exécutent en terre, avec toute la perfection qu'ils peuvent tirer de l'art et de leur savoir. Ayant donc fait ce qu'ils appellent un modèle, et l'ayant amené à la perfection susdite, ils commencent ensuite, avec du plâtre à mouler, à faire le moulage en creux des différentes parties de la statue. Sur chaque creux on aménage les bords de manière qu'ils s'ajustent exactement avec les bords d'un autre creux, et on les marque avec des chiffres, des lettres ou d'autres signes pour pouvoir ensuite les assembler. Ayant ainsi moulé les différentes parties de la statue, on oint les creux d'huile, sur les bords par lesquels ils doivent s'assembler. On moule donc, creux par creux, toute la statue, en commençant par la tête, les bras, le torse, et en finissant par les jambes, de manière que le moulage en creux de la statue reproduise toutes les parties et les moindres particularités du modèle. Cela fait, on laisse ce moulage sécher et reposer. On prend ensuite une barre de fer, plus longue que la figure que l'on veut couler, et sur cette barre on fait un noyau en terre que l'on pétrit mollement, en y mélangeant du crottin de cheval et de la bourre. Ce noyau a la même forme que la figure du modèle, et on le cuit, couche par couche, pour enlever l'humidité de la terre. Il sert à donner la forme de la statue définitive, parce que, quand on coule le métal, ce noyau, qui est plein, ménage le creux de la statue, et fait que tout l'intérieur du moule ne se remplit pas entièrement de bronze, sinon on ne pourrait plus remuer la statue, à cause de son grand poids. On donne ainsi du gros et de justes mesures à ce noyau, puis on le cuit, couche par couche, en sorte

que la statue reste privée de toute son eau, et n'amène pas une explosion, avec grand danger, quand on répand dessus le bronze liquide, ce qui s'est vu souvent et a causé la mort des ouvriers avec la ruine de toute l'œuvre. Ce noyau est mis en équilibre, et on y juxtapose les creux correspondants du moule, de manière qu'il ne reste entre eux et le noyau que l'épaisseur du métal, grosse ou mince, comme l'on veut que soit la statue. On arme souvent ce noyau en le traversant avec des chevilles de cuivre et avec des tiges de fer, qu'on peut introduire et enlever, pour le tenir en place avec sécurité et avec plus de force. Quand il est terminé, on le recuit à nouveau au feu doux, et, quand on est entièrement certain qu'il n'y reste plus d'humidité, on le laisse reposer. On reprend ensuite les creux, et l'on y moule successivement de la cire jaune, que l'on maintient molle, et dans laquelle on a mélangé un peu de térébenthine et de suif. Ce mélange, fondu au feu, est moulé de manière que l'artiste obtienne l'épaisseur de cire correspondant à celle qu'il veut obtenir pour le métal de la statue. Ces morceaux de cire, coupés de la même dimension que les creux du moule, sont assemblés, réunis exactement, et fixés avec quelques broches minces de cuivre sur le noyau, de manière que, pièce par pièce, la figure de cire recouvre entièrement la figure de terre. Cela fait, on enlève toutes les bavures produites dans la cire par les imperfections des creux, et l'on amène la figure de cire, le plus que l'on peut, au degré de perfection que l'on veut atteindre pour la statue définitive. Avant de poursuivre le travail, on dresse la figure, et l'on regarde attentivement si la figure de cire offre quelque défaut; l'on y remédie, ajoutant ou enlevant de la matière, selon que le besoin en est. Le travail de la cire terminé, et le tout étant solidement fixé, l'artiste pose cette statue sur deux chenetés de bois, de pierre ou de fer, comme on met un rôti au feu, de manière à pouvoir facilement la lever ou l'abaisser; avec un pinceau enduit de cendre humide, et appropriée à cet usage, il badigeonne toute la figure, de façon que la cire ne se voie plus, et il recouvre soigneusement tous les creux et les trous. La cendre appliquée, on remet les chevilles en place, en leur faisant traverser la cire et le noyau par les trous pratiqués à cet effet. Ces chevilles doivent maintenir le noyau intérieur et la chape extérieure, et ménager le vide dans lequel doit se répandre le bronze en fusion. L'ensemble étant rendu bien solidaire, l'artiste prend de la terre fine, mélangée de bourre et de crottin de cheval, produits dont j'ai déjà parlé, et que l'on bat ensemble. Il recouvre le tout d'une couche fine de ce mélange, qu'il laisse sécher, puis il fait une nouvelle couche

qu'il laisse également sécher, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il obtienne une épaisseur d'une demi-palme au plus. Cela fait, les tiges qui maintiennent le noyau sont reliées à d'autres fers qui maintiennent la chape; cette armature, enchaînée et serrée, assure l'immobilité de l'ensemble. Le noyau intérieur retient la chape extérieure, et inversement. On pratique ordinairement quelques petits canaux entre le noyau et la chape qui peuvent servir d'évents, et qui vont, par exemple, du genou à un bras levé, dans une statue debout. Ils permettent au métal en fusion de se porter à un point où il ne pourrait pas parvenir, par quelque empêchement; on en fait beaucoup ou peu, selon que la coulée est plus ou moins difficile. Cela fait, on chauffe la chape, également sur tous ses points, en sorte que la température monte peu à peu, et l'on pousse le feu, de manière que la forme soit toute embrasée. La cire, qui est renfermée à l'intérieur, se fond, et s'écoule par le trou de coulée, en sorte qu'il n'en reste pas trace. Pour en être entièrement assuré, il faut avoir pesé les morceaux de cire, successivement, quand on les juxtapose au noyau, puis repeser la cire qui est sortie fondue. En tenant compte de la déperdition, l'artiste voit s'il en est resté entre le noyau et la chape, et quelle quantité s'en est écoulée. C'est à extraire la cire que consiste la maîtrise de l'artiste, et c'est à cela qu'il doit consacrer tous ses soins; de là on peut juger la difficulté de faire les bronzes coulés, pour qu'ils viennent beaux et nets. S'il restait, en effet, quelque peu de cire, la coulée serait manquée, particulièrement sur les points où il y aurait encore de la cire. Ce travail terminé, l'artiste enterre la forme près du four où l'on fond le bronze, et il l'étaye, pour que le bronze ne le crève pas, puis il prépare les canaux pour l'écoulement du métal en fusion, et il laisse au sommet une cavité, de manière à pouvoir scier ensuite le bronze qui dépasse de cette quantité. On fait cela pour que la statue vienne plus nette. La composition du métal est variable, et pour chaque livre de cire on met dix livres de métal. L'alliage du métal destiné aux statues comprend deux tiers de cuivre et un tiers de laiton; c'est la proportion usitée en Italie. Les Egyptiens, chez qui cet art prit origine, faisaient leur bronze avec deux tiers de laiton et un tiers de cuivre. Si l'on veut de l'électrum, qui est plus fin que les autres métaux, il faut prendre deux parties de cuivre et une partie d'argent. Pour les cloches, à chaque cent de cuivre on ajoute vingt parties d'étain; de cette manière, le son est plus clair et plus uni. Pour les pièces de canon, à chaque cent de cuivre on ajoute dix parties d'étain.

Il nous reste à indiquer ce qu'il faut faire, si la figure venait avec

un défaut, ce qui peut provenir de ce que le bronze est cuit, ou trop mince, ou manque sur un point; il faut alors ajouter un morceau. Dans ce cas l'artiste enlève toute la partie manquée, en faisant dans la statue un trou carré tracé à l'équerre. Il y ajuste ensuite une pièce de métal de même dimension, qu'il fait déborder autant qu'il veut. La pièce ajoutée, il la force dans le trou carré à coups de marteau, jusqu'à ce qu'elle soit bien solide; puis, avec des limes et d'autres instruments il la pare et la termine entièrement.

Si l'artiste veut couler en métal de petites figures, il fait d'abord un modèle en cire, en terre ou en autre matière, puis il opère sur le moule de plâtre comme pour les grandes figures, et remplit les creux de cire. Mais il faut que ce creux soit humecté, pour que, lorsqu'on y coule la cire, elle se coagule au contact de l'eau froide et du plâtre. On expose ensuite le moule à l'air, et on le remue, en sorte que la cire qui est au milieu se sépare, et que l'intérieur reste vide. L'artiste remplit ce vide de terre et y met des chevilles de fer. Cette terre sert de noyau; mais il faut la laisser bien sécher. Il fait ensuite la chape; comme pour les grandes figures, il l'arme et il pratique les évents. Il expose ensuite le tout au feu et extrait la cire, de manière que le vide intérieur reste bien net, et qu'on puisse faire commodément la coulée. Le même procédé s'emploie pour les bas-reliefs et les demi-reliefs, ainsi que pour tout autre travail en métal. La coulée terminée, l'artiste prend les outils appropriés, à savoir: des burins, des ébarboirs, des ciseaux, des tailloirs, des supports et des limes; il enlève le métal en excédent, le repousse là où il faut, ravale les bavures. Puis, avec des instruments qui grattent, il râcle et polit le tout avec soin, et finalement donne le fini à la pierre ponce. Ce bronze prend avec le temps une couleur qui tire sur le noir, et ne reste pas rouge comme lorsqu'on le travaille. Quelques artistes le font devenir noir en l'enduisant d'huile, d'autres le rendent vert à l'acide d'autres encore lui donnent la couleur noire avec le vernis: chacun enfin le traite comme il lui plaît. Ce qui est vraiment une chose merveilleuse est le résultat atteint de nos jours dans la fonte de ces figures aussi bien grandes que petites. Quantité de maîtres atteignent tant de perfection dans la coulée elle-même, qu'ensuite ils n'ont rien à réparer avec les instruments, et que l'épaisseur du métal ne dépasse pas celle d'un couteau. Bien plus, certaines espèces de terres et de cendres que l'on emploie dans de pareils travaux sont actuellement d'une telle finesse, que l'on peut couler en argent et en or des flocons de rue, et d'autres plantes ou fleurs fines, avec tant de facilité et de réussite qu'ils apparaissent ensuite

aussi beaux que la nature. On peut en conclure que cet art est aujourd'hui en plus grande excellence que du temps des Anciens.

**Chapitre V. — Des coins d'acier pour frapper les médailles en bronze et en autres métaux; comment on fait ces médailles, en métal; des pierres orientales et des camées.**

Si l'on veut faire des médailles de bronze, d'argent ou d'or, comme en firent autrefois les Anciens, il faut d'abord, avec des poinçons de fer, graver en relief les différents poinçons voulus sur l'acier adouci au feu. Par exemple, on fera la tête seule en relief effacé sur un premier poinçon d'acier, et ensuite les autres parties qui s'ajoutent à celle-ci. Ayant ainsi fabriqué tous les poinçons d'acier nécessaires pour frapper les médailles, on les trempe au feu. Ensuite sur un coin d'acier détrempe qui doit servir de matrice, on imprime à coups de marteau la tête et les autres parties, chacune à leur place. Quand le tout est imprimé, on nettoie, on polit avec soin, et l'on termine cette gravure en creux qui doit ensuite servir de matrice. Quantité d'artistes ont toutefois gravé à la roue les matrices, de la même manière que l'on travaille le cristal, le jaspe, la calcédoine, l'agate, l'améthyste, la sardoine, le lapis-lazuli, la chrysolithe, la cornaline, les camées et les autres pierres orientales. Par ce travail, on obtient des matrices plus soignées et du même poli que les pierres susdites.

On fait de la même manière le revers des médailles. Avec les matrices de la tête et du revers, on imprime des médailles de cire, ou de plomb, et on tire de celles-ci des formes en les moulant avec de la fine terre appropriée à ce travail. Ces formes, après qu'on en a sorti la cire ou le plomb, sont serrées dans les étriers, et l'on y coule le métal que l'on a choisi pour la médaille. On remet ensuite ces médailles coulées dans les matrices d'acier, et on les comprime, à l'aide de vis, de balanciers, ou à coups de marteau, de manière qu'elles prennent la fleur que la coulée ne leur avait pas donnée. On frappe les monnaies et d'autres médailles plus ordinaires sans vis, simplement avec le marteau à main. Quand aux pierres orientales, dont nous avons parlé plus haut, on les grave avec la roue et à l'émeri, la roue entamant toute pierre, si dure qu'elle soit. L'artiste moule toujours à la cire la gravure en creux à laquelle il travaille, et il peut ainsi enlever de la matière où il le juge nécessaire et terminer entièrement son œuvre. Les camées se travaillent en relief; cette pierre étant feuillée, blanche au-dessus, noire en-dessous, on enlève du blanc peu

à peu jusqu'à ce que la tête ou la figure reste seule en relief blanc sur fond noir. Quelquefois pour faire en sorte que la tête ou la figure reste seule blanche sur fond noir, on teinte le fond, s'il n'est pas suffisamment sombre. Nous avons, dans cette espèce de travail, des œuvres admirables et divines, tant antiques que modernes.

*Chapitre VI. — Comment on exécute des travaux en stuc blanc; de leur mode de travail, et de la manière de préparer le mur qui doit en être recouvert.*

Quand les Anciens voulaient faire en stuc blanc des voûtes, ou des inscrustations, des portes, des fenêtres ou d'autres ornements, ils faisaient la muraille qui devait être recouverte, soit en briques cuites, soit en tuf, c'est-à-dire en pierre douce et facile à tailler. Élevant donc une pareille construction, ils lui donnaient la forme d'une corniche, ou des motifs de décoration qu'ils voulaient pratiquer, en taillant les briques ou les pierres qu'ils avaient murées à la chaux. Ensuite, avec le stuc dont nous avons indiqué la composition au chapitre IV, à savoir un mélange de marbre écrasé et de chaux de travertin, ils faisaient sur la muraille une première ébauche de stuc brut, épais et raboteux, de manière à pouvoir y étendre du stuc plus fin, quand la couche inférieure aurait pris et serait ferme, mais pas absolument sèche. Quand on répand en effet le gros de la matière sur de l'enduit qui est encore humide, elle prend mieux, surtout si l'on humecte continuellement la partie sur laquelle on pose le stuc, ce qui permet de la travailler plus facilement. Si l'on veut faire des corniches ou des feuillages sculptés, il faut avoir des formes de bois découpé reproduisant en creux les ornements qu'on se propose. Il faut ensuite prendre du stuc, qui ne soit ni trop ferme ni trop tendre, mais un peu visqueux. On l'étend sur le mur de la quantité voulue, et on le recouvre de la forme découpée qu'on a saupoudrée de poussière de marbre. On frappe dessus, avec un marteau, des coups bien égaux, et le stuc reste empreint; on le nettoie ensuite et on le polit, de manière qu'il soit bien dressé et le travail bien égal. Si l'on veut plus de relief extérieur, il faut fixer dans la partie qui doit être recouverte de ferrements, des clous ou des armatures semblables, qui tiendront le stuc suspendu en l'air et ne feront qu'un avec lui. C'est ce que l'on voit dans les édifices anciens, où l'on rencontre des stucs et des fers conservés jusqu'à nos jours. Quand, par conséquent, l'artiste veut fixer sur un mur lisse un sujet en bas relief, il plante

d'abord dans ce mur de nombreux clous, tantôt moins, tantôt plus, suivant les points où il y aura des figures. Il encastre dans ce réseau de clous de petits fragments de briques ou de tufs, dont les pointes ou têtes doivent retenir le premier stuc, épais et rugueux. Il l'aplanit ensuite avec soin et attention, pendant qu'il se raffermi. Il poursuit ce travail, en passant et repassant des pinceaux mouillés, en sorte qu'il amène son œuvre à perfection, comme si elle était en cire ou en terre. En employant cet appareil de clous et de ferments, fixés à demeure, et plus ou moins grands, suivant le besoin, on orne de stucs les voûtes, les compartiments et les vieilles bâtisses. C'est ce qui a été pratiqué, dans toute l'Italie, par quantité de maîtres qui se sont adonnés à cet art. Il ne faudrait pas croire qu'un pareil travail soit peu durable. Au contraire, il se conserve indéfiniment, et le stuc devient tellement dur une fois posé, qu'il ressemble à du marbre avec le temps.

*Chapitre VII. — Comment on fait les statues en bois et quel bois est le meilleur.*

Celui qui veut qu'une statue en bois puisse être traitée avec perfection, doit d'abord faire un modèle en cire ou en terre, comme nous avons dit. Cette sorte de sculpture a été très en usage dans la religion chrétienne, puisqu'une infinité de maîtres ont produit quantité de crucifix et diverses autres œuvres en bois. De fait, on ne donne jamais au bois cet aspect charnu et moelleux que nous voyons dans les statues en métal, en marbre, en stuc, en cire et en terre. Quoi qu'il en soit, le meilleur de tous les bois que l'on emploie en sculpture est le tilleul. Il a les pores égaux sur toutes ses faces, et il se soumet plus facilement à la lime et au ciseau. Mais comme l'artiste ne peut faire sa statue d'un seul bloc, s'il veut la faire grande, il faut qu'il ajoute des morceaux, soit en hauteur, soit en largeur, suivant la forme qu'il veut donner à sa statue. Pour faire cet assemblage, de manière qu'il tienne, il ne faut pas employer le mastic de menuisier qui ne tiendrait pas, mais de la colle à miroir. On la dissout, et après avoir échauffé les morceaux de bois, on les assemble et on les resserre, non pas avec des clous de fer, mais avec des chevilles du même bois. Cela fait, l'artiste travaille le bloc et le sculpe, en suivant la forme de son modèle. On a vu, de la main des artistes qui font de pareilles sculptures, des œuvres très remarquables en buis, et d'admirables ornements en noyer. Quand ils sont en beau noyer qui soit noir, ils ressemblent à du bronze. Nous avons

vu également des noyaux de fruits sculptés, comme de cerises et d'abricots, sortant de la main d'artistes excellents d'Allemagne, et travaillés avec une patience et une finesse extrêmes. Bien que les étrangers n'aient pas cette perfection de dessin dont les Italiens font preuve dans leurs œuvres, ils ont travaillé et ils travaillent encore continuellement, de manière à conduire leurs œuvres à tant de finesse qu'elles excitent l'étonnement général. On peut en voir un exemple dans une statue, ou plutôt une œuvre miraculeuse en bois, due à Maestro Janni, artiste français. Celui-ci, habitant la ville de Florence qu'il avait élue pour patrie, prit si bien la manière italienne, dans les œuvres de dessin, auxquelles il se plut toujours, qu'avec la pratique qu'il avait de travailler le bois, il fit en tilleul une statue de saint Roch, grande comme nature. Il exécuta en fine sculpture les draperies, avec tant de fouillé et de souplesse, il en disposa les plis avec tant d'ampleur qu'on ne saurait voir chose plus belle. La perfection avec laquelle il exécuta pareillement la tête, la barbe, les mains et les jambes de ce saint, lui a valu, et attire encore maintenant des louanges infinies de la part de tout le monde. Bien plus, pour qu'on puisse se rendre entièrement compte de l'excellence de cet artiste, la statue est toujours en place, dans l'édifice della Nunziata de Florence, au-dessous de la chaire (1), sans qu'on l'ait recouverte de couleurs ou de peintures, conservant la teinte du bois avec toute la délicatesse et la perfection que lui donna Maestro Janni, œuvre infiniment plus belle que toutes les statues qu'on ait sculptées en bois.

Qu'il suffise d'avoir brièvement discoursu de ce qui concerne la sculpture. Passons à présent à la peinture.

---

(1) Cette statue est toujours dans l'église de l'Annunziata, sous l'orgue.



# DE LA PEINTURE

---

*Chapitre premier. — Ce que c'est que le dessin. Comment on fait les bonnes peintures; comment et d'après quoi on les reconnaît. De l'invention des sujets.*

LE dessin, père de nos trois Arts, Architecture, Sculpture et Peinture, émanant de l'intelligence, extrait de beaucoup de choses un jugement universel, semblable à une forme ou à une idée de toutes les œuvres de la nature, laquelle est absolument unique dans ses mesures. Non seulement, dans les corps des hommes et des animaux, mais encore dans les plantes, ainsi que dans les édifices, les sculptures et les peintures, il y a à discerner les proportions que le tout a par rapport aux parties, et que réciproquement les parties ont entre elles et avec le tout. Comme cette connaissance donne naissance à une certaine conception et à un jugement, qu'il se forme dans l'esprit un je ne sais quoi, qui ensuite rendu par les mains s'appelle le dessin, on peut en conclure que ce dessin n'est autre chose qu'une expression tangible ou une réalisation de la conception qu'a formée l'esprit, et de tout ce qui a été imaginé dans la pensée et créé dans l'idée. De là naquit peut-être le proverbe qui avait cours chez les Grecs : — d'après la griffe un lion, — suivant lequel un homme de talent, voyant rien qu'une griffe de lion sculptée sur un bloc, on aurait déduit par la pensée les proportions et les formes de toutes les parties de cet animal et ensuite le corps entier comme s'il l'avait eu présent et devant les yeux. Certains croient que le père du dessin et des Arts fut le hasard, que la pratique et l'expérience lui servirent de nourrice et de pédagogue, et l'élevèrent avec l'aide de la connaissance et du langage. Mais je crois qu'on peut dire, avec plus de vérité, que le hasard a donné l'occasion, plutôt que d'avoir donné naissance au dessin. Quoi qu'il en soit, quand le dessin extrait du juge-

ment l'invention d'un sujet, il a besoin que la main soit experte, grâce à l'étude et à une pratique de plusieurs années, apte à reproduire et à bien exprimer tout ce que la nature a créé, que ce soit avec la plume, le poinçon, le charbon, le crayon ou toute autre chose. Quand l'intelligence émet ses conceptions châtiées et sensées, ces mains, qui ont pratiqué le dessin pendant de longues années, font connaître la perfection et l'excellence des Arts, en même temps que le savoir de l'artiste. Toutefois, comme plusieurs sculpteurs n'ont pas une grande pratique dans le tracé des lignes et des contours, comme par suite ils ne savent pas dessiner sur le papier, ils font, à la place, avec de belles proportions et de justes mesures, des hommes, des animaux, et d'autres choses en relief de terre ou de cire, et ils arrivent au même résultat que celui qui dessine parfaitement sur le papier, ou sur d'autres surfaces planes. Les personnes qui pratiquent ces arts ont désigné ou plutôt distingué le dessin d'après les différentes formes et les qualités qu'il offre. Les dessins qui sont à peine touchés et légèrement tracés, avec la plume ou autrement, s'appellent des esquisses; on en parlera plus tard. Ceux dont les premières lignes sont plus accusées s'appellent des profils, des contours ou des traits. Tous, d'ailleurs, qu'on les appelle profils ou autrement, servent à l'architecture et à la sculpture, aussi bien qu'à la peinture, mais plus particulièrement à l'architecture, parce que ces dessins ne se composent que de lignes. Ce n'est d'ailleurs, pour l'architecture, que le commencement et la fin de cet art, parce que le reste n'est autre chose que l'œuvre des tailleurs de pierres et des maçons employant des modèles en bois, dont le principe est extrait des lignes susdites. Dans la sculpture, le dessin de tous les contours est employé par l'artiste pour les différents points de vue de sa statue, ou quand il cherche l'attitude qui lui convient le mieux, que cette statue soit en cire, en terre ou en marbre, en bois, ou en toute autre matière.

Dans la peinture, le dessin des traits sert de plusieurs façons, mais plus particulièrement à faire le contour des figures. Quand ces contours sont bien dessinés, que leurs proportions sont justes, les ombres et les lumières qu'on y ajoute ensuite sont causes que les contours de la figure que l'on exécute ont un extrême relief, et que l'ensemble est rempli de bonté et de perfection. Il en résulte que celui qui comprend bien, et exécute de même ces figures, sera un maître excellent dans chacun de ces arts, moyennant la pratique et le jugement. Par conséquent, celui qui veut bien apprendre à exprimer par le dessin les conceptions de l'esprit et toute autre chose, devra de toute nécessité, après qu'il aura habitué quelque temps sa main, et s'il veut devenir

plus capable dans les arts, s'exercer à dessiner des figures en relief de marbre, de pierre, ou encore des moulages faits soit sur l'original vivant, soit sur quelque belle statue antique; ou bien encore des modèles en relief faits en terre, soit nus, soit couverts de chiffons glaisés qui représenteront les draperies et les vêtements. Tous ces objets, étant immobiles, et privés de sentiment, offrent grande facilité à celui qui dessine, à cause de leur fixité, ce qui n'arrive pas avec des objets vivants qui sont en continuel mouvement. Après qu'on aura, en dessinant de pareilles choses, acquis une bonne pratique, et qu'on aura assuré sa main, il faudra commencer à reproduire des choses de la nature, et s'efforcer par un travail assidu d'acquérir les mêmes qualités. En effet, les choses qui tiennent de la nature sont vraiment celles qui font honneur à celui qui a peiné à les reproduire, car elles ont en elles, outre une certaine grâce et vivacité, cette simplicité, cette facilité, cette douceur qui est le propre de la nature, qui s'apprend parfaitement par son étude, et ne s'acquiert jamais à un degré suffisant, si l'on se borne à l'étude des choses de l'art. Que l'on soit assuré que la pratique, que l'on obtient par des études de dessin prolongées pendant de longues années, est la vraie lumière du dessin, et ce qui fait les maîtres excellents. A présent, ayant suffisamment discoursu de cela, nous en arrivons à examiner ce que c'est que la peinture.

C'est une surface plane, couverte de plaques de couleurs, que ce soit un panneau de bois, un mur ou une toile, et suivant les contours dont nous avons parlé plus haut, lesquels, grâce à un bon dessin de lignes tracées, circonscrivent les figures. Une pareille surface plane, exécutée par le peintre avec un jugement droit, est éclairée dans son milieu, obscure aux extrémités et dans le fond, et couverte dans les parties intermédiaires d'une couleur moyenne entre le clair et l'obscur. Ces trois champs étant fondus ensemble, il en résulte que tout ce qui est renfermé entre un trait et l'autre se relève et apparaît modelé et détaché du tableau. Il est vrai que ces trois champs ne peuvent suffire à détailler toute chose, parce qu'il est nécessaire de diviser chacun au moins en deux espèces, faisant deux gradations de couleur éclairée, et dans l'obscur deux plus claires, et divisant ensuite ces gradations encore en deux autres qui tirent l'une sur le plus clair et l'autre sur le plus foncé. Quand les teintes d'une seule couleur, quelles qu'elles soient, seront délayées, on verra peu à peu apparaître le clair, l'un peu moins clair, puis l'un peu plus obscur, de manière que peu à peu nous arriverons au noir franc. Ayant donc mélangé ces couleurs, que l'on veuille peindre à l'huile, à la détrempe ou à fresque, on

couvre les traits tracés, en mettant à leurs places les clairs, les foncés et les couleurs intermédiaires, ainsi que les reflets que l'on obtient par des mélanges des trois couleurs indiquées avec des lumières. La place de toutes ces couleurs est déduite du carton, qui est un autre dessin fait auparavant pour servir de guide. Il est nécessaire que ce carton soit exécuté avec une bonne disposition et un sûr dessin, autant qu'avec du jugement et de l'invention. La disposition n'est autre chose en peinture que le fait d'avoir réparti l'espace autour de la figure que l'on exécute, de manière que les intervalles soient tels que les veut le jugement de l'œil, et ne soient pas disproportionnés, que le fond soit occupé dans un endroit et vide dans un autre. Cette propriété provient du dessin, et d'avoir reproduit soit des figures vivantes, soit des modèles de figures appropriées à ce que l'on veut faire. Ce dessin ne peut pas avoir une bonne origine si l'on ne s'est pas astreint continuellement à dessiner des objets de la nature, à étudier les peintures d'excellents maîtres, ou des statues antiques, comme nous l'avons déjà dit tant de fois. Mais ce qui est supérieur à tout, c'est la reproduction du corps nu d'hommes ou de femmes en vie, et d'avoir gravé dans sa mémoire, par l'application continuelle, les muscles du torse, du dos, des jambes, des bras, des genoux et le squelette qu'ils recouvrent. Si l'on a acquis une sûreté suffisante, à force de longues études, il est possible, sans avoir le modèle devant les yeux, d'imaginer des attitudes diverses. Mais il faut avoir vu des hommes écorchés, pour savoir la place exacte des os, des muscles et des nerfs, en un mot, connaître l'anatomie, pour pouvoir, avec plus de sûreté et d'exactitude, placer les membres du corps et les muscles des personnages. Ceux qui ont acquis cette connaissance font parfaitement, de toute nécessité, les contours des figures qui, si elles sont dessinées comme elles doivent l'être, ont bonne grâce et belle manière. Celui qui étudie les belles peintures et sculptures qui remplissent ces conditions, s'il entend parfaitement le nu, peut être assuré qu'il aura un bon style dans l'art. De là provient l'invention qui fait grouper dans un sujet quatre, six, dix, vingt figures, en sorte qu'on arrive à représenter les batailles et les autres grands sujets de l'art. Cette invention demande une certaine convenance formée de concordance et de réciprocité. Si une figure fait le geste d'en saluer une autre, il ne faut pas que cette deuxième figure soit tournée en sens inverse, puisqu'elle doit correspondre à la première, et ainsi de suite pour le reste.

Que le tableau soit plein d'objets, variés et différents les uns des autres, mais toujours en correspondance avec le sujet que l'artiste

exécute peu à peu. Il doit différencier les gestes et les attitudes, donnant aux femmes un air doux et agréable, ainsi qu'aux jeunes gens ; un aspect grave aux vieillards, et particulièrement aux prêtres et aux hommes de condition. Mais il ne faut jamais perdre de vue que toute chose soit traitée comme faisant partie d'un tout. De manière que, lorsqu'on regarde la peinture, on y reconnaisse une concordance de toutes les parties, qui cause de la terreur dans les furies, de la douceur dans les sujets agréables, et représente, d'un seul coup, l'intention du peintre, et non pas des choses auxquelles il ne pensait pas. Il convient donc que les figures qui doivent être fières reflètent la vivacité et la vigueur, que les figures qui sont loin de celles situées sur le premier plan fuient, avec des ombres et des couleurs s'éteignant peu à peu, de manière que l'art soit toujours accompagné d'une gracieuse facilité et d'un charme exquis de couleurs. Il faut que l'œuvre soit amenée à perfection, non avec énergie d'une violente passion, pour éviter que les personnes qui la regardent n'éprouvent pas le contre-coup de ce qu'ils voient avoir été ressenti par l'artiste. L'œuvre doit au contraire les amener à prendre du plaisir en constatant la félicité de l'artiste d'avoir obtenu du ciel une pareille habileté de main qui lui permette de parfaire son œuvre, à la suite d'études et d'un travail assidus, mais sans effort. Il ne faut pas que les œuvres paraissent mortes, là où elles sont exposées, mais au contraire qu'elles semblent vraies et vivantes à celui qui les considère. Que les peintres se gardent bien des crudités ; qu'ils s'efforcent continuellement de produire des œuvres qui ne fassent pas l'effet de peinture, mais qui se montrent vivantes et pleines de relief. Voilà le vrai et sûr dessin, voilà la vraie invention, que l'on peut reconnaître dans les peintures qui passent, et à juste titre, pour de belles œuvres.

*Chapitre II. — Des esquisses, des dessins, des cartons, des perspectives.*  
**Dans quel but on les fait, et à quelle fin les peintres s'en servent.**

Les esquisses dont on a parlé ci-dessus représentaient pour nous une première espèce de dessins, que l'on fait pour trouver le mode des attitudes et la première composition de l'œuvre. On les fait à grosses touches, et ce ne sont que les ébauches du sujet. On appelle ces dessins esquisses, parce qu'ils sont produits en peu de temps par l'impétuosité de l'artiste, soit avec la plume ou le charbon, soit avec un autre outil de dessin, et seulement pour essayer de rendre ce qui passe à l'artiste par la tête. C'est de ces esquisses que sortent ensuite

les dessins dressés en bonne forme ; en les faisant avec tout le soin qu'on peut y mettre, on cherche à rendre le vif, en s'aidant du modèle, si l'on ne se sent pas assez hardi pour dessiner d'après sa seule inspiration. Les esquisses terminées, on les mesure avec le compas, ou à l'œil, et on les agrandit, en passant de petites mesures à de grandes, selon l'œuvre qu'il s'agit de faire. On les exécute avec divers moyens, soit avec l'hématite, qui est une pierre rouge venant des montagnes d'Allemagne, et qui étant tendre se laisse facilement scier, ou réduire en pointes fines avec lesquelles on peut dessiner sur le papier, à volonté ; soit avec la pierre noire, qui vient des montagnes de France, et qui est semblable à la pierre rouge. On en emploie d'autres, claires ou foncées, avec lesquelles on dessine sur du papier teinté, qui tient l'intermédiaire ; avec la plume on fait le trait, c'est à dire le contour ou le profil, l'encre ensuite étendue d'un peu d'eau donne une teinte douce, qui voile et ombre le dessin. On l'éclaire ensuite, avec un pinceau fin trempé dans de la céruse délayée dans la gomme. Ce mode de faire donne beaucoup de pittoresque et montre mieux la disposition du coloris. Beaucoup d'artistes n'emploient que la plume seule, laissant les blancs du papier ; c'est une manière difficile, mais vraiment magistrale. Il y a encore une infinité de modes employés pour dessiner, dont il n'est pas besoin de faire mention, parce que tous représentent une même chose qui est le dessin.

Ces dessins étant faits, qui veut travailler à fresque, c'est à dire peindre sur le mur, doit nécessairement faire des cartons ; beaucoup d'artistes les emploient également pour peindre un tableau. On les fait de la manière suivante : après avoir empâté des feuilles de papier avec de la colle de farine et d'eau cuite au feu (il faut employer des feuilles carrées), on les étend sur le mur en collant leurs extrémités sur une longueur de deux doigts environ avec la même colle ; on les mouille ensuite, en les humectant légèrement et sur toute leur surface, avec de l'eau fraîche, de manière que les feuilles s'allongent et font disparaître après, en séchant, toutes les rides et les plis qui se sont formés. Quand ces feuilles sont sèches, on reporte, avec un long bâton muni d'un charbon à son extrémité, tout ce qui est tracé sur un petit modèle, pour produire l'effet à distance. On termine ainsi l'œuvre peu à peu, en passant d'une figure à l'autre. C'est dans ce travail que les peintres emploient tous les procédés de l'art, dessinant le nu d'après le modèle, et produisant les draperies d'après nature ; ils y mettent également la perspective, en reportant toutes les mesures

qui sont sur le petit dessin et en les agrandissant à proportion. S'il y a des perspectives ou des édifices, on les agrandit au moyen du quadrillage, qui est une division du carton et du dessin en petits carrés, plus grands sur le carton, et qui reporte exactement toute chose. Celui qui a tracé sur le petit dessin les perspectives, extraites d'un plan et dressées à l'aide d'un profil, puis mises en place par l'intersection des lignes et la recherche des points, en sorte qu'elles aillent en diminuant et en fuyant, devra les reporter ensuite, avec leurs proportions, sur le carton. Mais je ne parlerai pas autrement du mode de tracer les perspectives, parce que c'est une chose fastidieuse, et difficile à faire comprendre. Qu'il suffise de dire que les perspectives sont d'autant plus belles qu'elles se montrent plus justes à la vue, qu'elles s'éloignent mieux de l'œil en fuyant et qu'elles sont mieux composées, avec un ordre magnifique et varié de bâtiments. Il faut donc que le peintre ait l'attention de les faire diminuer à proportion, avec la douceur des couleurs, laquelle est une simple discrétion de leur emploi et un jugement droit. On en fera preuve quand, après avoir tracé tant de lignes confuses que l'on tire du plan, du profil et de l'intersection, on les recouvrira de couleur, et que l'on aura une œuvre qui, étant pleine d'aisance, fasse passer son auteur pour instruit, connaissant bien et pratiquant de même son art. Beaucoup de maîtres ont aussi l'habitude, avant d'exécuter le carton de leur sujet, de faire un modèle en terre sur une surface plane, avec toutes les figures en ronde-bosse, pour se rendre compte de la projection des ombres provenant d'une lumière qui éclaire les figures et qui représente celles du soleil, celui-ci donnant cependant sur le sol des ombres beaucoup plus vigoureuses que la lumière sur la surface plane. Quoi qu'il en soit, en reportant ces ombres sur le carton, on obtient une image de la réalité. Il en résulte que les cartons et l'œuvre elle-même, grâce à ces recherches, restent plus poussés en force et en perfection, qu'ils se distinguent du petit dessin par le relief, enfin que l'ensemble est plus beau et infiniment plus terminé. Quand on emploie les cartons pour la fresque, ou la peinture sur mur, chaque jour on en coupe un morceau, et on le décalque sur le mur enduit de la préparation voulue, et soigneusement dressé. On place ce morceau de carton sur l'enduit du mur que l'on veut peindre, et l'on a soin de faire une marque pour que, le jour suivant, si l'on veut y juxtaposer un autre morceau, on le mette à sa place exacte, sans commettre d'erreur. Ensuite, en suivant les contours avec une pointe, on décalque sur l'enduit du mur qui, étant frais, colle au papier et reste marqué. Enlevant ensuite le carton

et voyant les traits qui sont décalqués sur le mur, on y pose les couleurs ; c'est ainsi qu'on exécute le travail de la fresque, ou la peinture sur mur. Le même procédé s'emploie pour la peinture sur panneau, ou sur toile, mais le carton est alors d'un seul morceau. Il faut toutefois couvrir par derrière le carton de charbon ou de poudre noire, de manière qu'en appuyant avec la pointe, la trace reste marquée sur le tableau. Ces cartons servent donc à ce que l'œuvre soit juste et bien proportionnée. Il y a beaucoup de peintres qui négligent ces procédés pour la peinture à l'huile ; mais, pour la fresque, ils sont absolument indispensables. Certes, celui qui les a trouvés eut une bonne idée, parce que, d'après les cartons, on peut juger de l'œuvre entière ; qu'on peut les corriger et les gâcher jusqu'à ce que l'ensemble se tienne bien, ce qu'on ne saurait faire avec l'œuvre elle-même.

*Chapitre III. — Des figures en raccourci, de bas en haut, et dans le plan horizontal.*

Nos artistes ont montré une très grande attention dans l'art de faire les figures en-raccourci, c'est à dire dans le fait qu'elles apparaissent plus grandes qu'elles ne le sont en réalité, le raccourci étant une chose dessinée de peu d'étendue, de manière que la figure s'allongeant dans le devant du tableau n'a pas la longueur ou la hauteur qu'elle paraît avoir. Toutefois, sa grosseur, les contours, les ombres et les lumières font en sorte qu'elle paraît venir en avant, et c'est pour cela qu'on dit qu'elle est en raccourci. Dans ce genre de peinture, il n'y eut jamais de peintre ou de dessinateur qui fit mieux que notre Michel-Ange Buonarroti. D'ailleurs, personne ne pouvait le surpasser, car il a divinement exécuté les figures en relief. Il faisait d'abord à cet effet des modèles en terre et en cire, et il tirait de ceux qui étaient les plus vivants, les contours, les lumières et les ombres. Les raccourcis donnent à ceux qui ne s'y entendent pas une peine incroyable, parce que leur esprit ne leur permet pas de résoudre de pareilles difficultés ; c'est la plus grande qu'il y ait en peinture. Certes, nos anciens maîtres, amoureux de leur art, trouvèrent le moyen de les faire, en se servant de lignes tracées en perspective, ce que l'on ne pouvait pas faire auparavant, et ils amenèrent ce procédé à un point qu'aujourd'hui nous avons toute facilité pour nous en tirer. Parmi les artistes de notre temps, ceux qui les blâment sont des gens qui ne sauraient pas en faire autant, et pour s'élever eux-mêmes, ils vont abaissant autrui. Nous avons quantité de maîtres-peintres qui,



bien que pleins de talent, ne se soucient pas de faire des raccourcis. Néanmoins, quand ils en voient de beaux et de difficiles, non seulement ils ne les blâment pas, mais encore ils leur décernent de suprêmes louanges. Les artistes modernes en ont fait quelques-uns qui sont difficiles et pleins d'à-propos ; par exemple, sur une voûte, les figures qui regardant en haut fuient et se raccourcissent. Ce sont de celles-ci que nous voulions parler par le titre, et qui ont tant de vigueur qu'elles paraissent percer la voûte. On ne saurait les faire, si on ne les copiait sur le vivant, ou d'après des modèles placés à des hauteurs convenables, de manière à donner l'attitude et le mouvement voulus. Certes, les difficultés de ce genre présentent, une fois résolues, une grâce extrême et une grande beauté ; c'est un art vraiment terrible. On verra, en lisant les Vies de nos artistes, qu'ils ont donné un relief considérable à de pareilles œuvres, et qu'ils les ont amenées à la dernière perfection ; aussi en ont-ils retiré de grandes louanges. On appelle raccourcis de bas en haut les figures qui sont dressées, et que pour voir il faut lever les yeux, au lieu de s'étendre vers la ligne d'horizon. Comme il faut lever la tête pour les regarder, et qu'on découvre d'abord la plante des pieds et les parties inférieures du corps, ce nom leur a été justement donné.

*Chapitre IV. — Comment on doit unir les couleurs à l'huile, à fresque et à détrempe. Comment les chairs, les draperies, et tout ce que l'on peint, doivent être unis dans l'œuvre, de manière que les figures n'aient pas l'air en plusieurs morceaux, qu'elles aient relief et vigueur, et rendent l'œuvre claire et franche.*

L'unité dans la peinture est le contraste des couleurs juxtaposées, qui, par la diversité des extrêmes, montrent nettement distinctes l'une de l'autre les parties d'une figure, comme, par exemple, les chairs différent des cheveux, et une draperie d'une certaine couleur diffère d'une autre. Quand ces couleurs sont mises en œuvre vives et ardentes avec un contraste déplaisant, si de plus elles ont beaucoup de corps, comme les faisaient autrefois certains peintres, le dessin en souffre, au point que les figures sont plutôt des plaques de couleurs qu'une peinture faite au pinceau, qui doit les éclairer ou les ombrer, les faire apparaître naturelles et de relief. Par conséquent, toutes les peintures à l'huile, à fresque ou à détrempe, doivent être tellement unies dans leurs couleurs, que les figures, qui, d'après le sujet, sont les principales, soient exécutées très claires, en ne les couvrant pas de draperies de

couleur tellement foncée que les figures qui viennent après en aient de plus claires que les premières. Au contraire, de même qu'elles vont en diminuant peu à peu et en s'éloignant, pareillement doivent-elles aller en teinte foncée progressive, pour la couleur des carnations et des vêtements. Que l'on ait surtout grande attention d'affecter toujours les couleurs les plus belles, les plus riantes et les plus agréables aux figures principales, particulièrement à celles qui dans le tableau sont entières et non pas à mi-corps. Ce sont celles que l'on considère toujours le plus, celles qui sont plus en vue que les autres, qui servent en quelque sorte de fond au coloris des premières. Une couleur plus amortie fait paraître plus vive celle qui lui est juxtaposée ; les teintes pâles et tristes font paraître plus gaies celles qui sont à côté et leur donnent un certain éclat. On ne doit pas couvrir un nu d'une couleur si riche de corps qu'elle différencie les chairs des draperies, quand celles-ci séparent deux parties nues. Au contraire, que les couleurs des parties éclairées de ces draperies soient claires, semblables à celles des chairs, jaunâtres ou tirant sur le rouge, violet pourpre ou couleur de violette, avec des fonds changeants, quelque peu foncés, verts ou azurés violets ou jaunes, pourvu qu'ils tirent sur le foncé, qu'ils soient unis et s'accordent avec les ombres des figures dans leurs rondeurs. Il faut que ce soit analogue à ce que nous voyons dans la réalité, car les parties qui s'offrent plus proches à l'œil sont plus éclairées, et les autres qui s'éloignent de la vue perdent d'autant plus de lumière et de couleur. Pareillement doit-on employer en peinture les couleurs avec tant d'union que l'on n'ait pas un foncé et un clair ombré et éclairé d'une manière déplaisante, au point qu'il en résulte discordance et contraste désagréable. Il faut excepter les ombres projetées, c'est à dire les ombres portées par une figure sur une autre, quand une seule lumière vient frapper la première. Même quand ce cas se produit, ces ombres doivent être peintes avec douceur et union. En effet, celui qui les reproduit sans ordre fait en sorte que sa peinture paraît plutôt un tapis de couleurs ou un jeu de cartes que de la chair unie, des draperies souples, ou d'autres objets soyeux, doux et délicats. De même que l'oreille est offensée par une musique qui n'est que vacarme, dissonances et duretés (exception faite pour quelques lieux et temps, comme par exemple des ombres projetées), de même l'œil ne supporte pas des couleurs trop chargées ou trop crues. Le ton trop ardent nuit au dessin, le ton trouble, éteint, amorti, ou trop doux paraît une chose morte, vieille et enfumée. Mais la couleur unie, qui tient le milieu entre le vif et l'éteint, est parfaite et flatte l'œil,

comme une musique harmonieuse et délicate est agréable à l'oreille. Certaines parties des figures doivent se perdre dans les noirs et les fonds du tableau ; si, en effet, elles apparaissaient trop vives et trop ardentes, elles nuiraient à la perspective, et, d'autre part, restant dans l'obscurité et éteintes comme les fonds, elles donnent d'autant plus de vigueur aux figures qui sont devant elles. On ne saurait croire combien, en variant les couleurs des chairs, en donnant des teintes plus fraîches aux jeunes gens qu'aux vieillards, en réservant le jaunâtre et le verdâtre aux personnes d'âge moyen, combien, dis-je, on donne de grâce et de beauté à l'œuvre, à peu près de la même manière qu'on opère dans le dessin pour différencier les têtes des vieilles femmes et des jeunes, des petites filles et des enfants. En faisant une figure tendre et joufflue, l'autre brillante et fraîche, on obtient des contrastes d'un rapport parfait. On doit donc, pendant l'exécution du tableau, mettre les foncés dans les parties où ils blessent moins l'œil et ne font pas de disparate, pour servir de repoussoir aux figures ; c'est ce que l'on voit dans les figures de Raphaël d'Urbin et d'autres peintres excellents, qui ont pratiqué cette manière. Mais on ne doit pas employer cette disposition dans les tableaux où l'on représente l'éclairage du soleil ou de la lune, de feux enflammés ou de scènes nocturnes, parce qu'ils nécessitent des ombres portées vigoureuses et crues, comme on en voit dans la réalité. Au sommet du tableau où règne une pareille lumière, il devra y avoir toujours de la douceur et de l'unité dans la couleur. Dans les peintures qui renferment de pareilles parties, on reconnaîtra que l'intelligence du peintre, s'aidant de l'unité du coloris, a conservé la bonté du dessin, donné de la grâce à la peinture, ainsi que du relief et une vigueur extrême aux figures.

*Chapitre V. — De la peinture sur mur ; comment on l'exécute, et pourquoi on l'appelle travail à fresque.*

De tous les procédés qu'emploient les peintres, la peinture sur mur est la plus belle et la plus magistrale ; elle consiste, en effet, à faire, en un seul jour, tout ce que, dans les autres modes de peinture, on peut retoucher, en plusieurs jours, le travail une fois fait. La fresque était très employée par les Anciens, et les premiers peintres modernes l'ont ensuite pratiquée. On l'exécute sur de la chaux qui soit fraîche, et on ne l'abandonne pas, tant que n'est pas terminée la partie du travail qu'on s'est fixée pour la journée. En effet, si on s'attardait à la peindre, il se formerait sur la chaux comme une

croûte, occasionnée par le froid, le chaud ou la gelée, qui moisirait et tacherait tout le travail. C'est pourquoi il faut que le mur que l'on peint soit constamment humide ; les couleurs que l'on emploie doivent être de terre et non pas minérales ; le blanc est du travertin cuit. Il faut aussi une main adroite, résolue et prompte, mais avant tout un jugement ferme et absolu, parce que les couleurs, tandis que le mur est humide, se montrent sous un aspect qui est complètement différent une fois que le mur est sec. Aussi faut-il que le peintre, dans ce travail de la fresque, recoure plus à son jugement qu'au dessin, et il faut qu'il ait pour guide une pratique plus qu'extrême, car il est souverainement difficile d'amener un pareil travail à perfection. Quantité de nos artistes excellent dans les autres procédés de peinture, à savoir l'huile et la détrempe, qui ne réussissent pas dans la fresque. Ce mode est vraiment plus viril, plus sûr, plus résolu et plus durable que tous les autres. Une fois terminé, il acquiert, avec le temps, de la beauté et de l'unité, infiniment plus que tous les autres. Il se purifie à l'air, résiste à l'eau et à tout choc. Mais il faut avoir soin d'éviter les retouches avec des couleurs qui contiennent de la colle animale, du jaune d'œuf, des gommés adragantes ou autres, comme font beaucoup de peintres ; outre que le mur ne peut pas en montrer la transparence, les couleurs sur lesquelles on a posé de ces retouches se ternissent et deviennent rapidement noires. Aussi, que ceux qui veulent peindre sur un mur travaillent hardiment à fresque et ne retouchent pas à sec. C'est un procédé méprisable et qui donne une moindre durée aux peintures, comme on l'a déjà dit autre part.

*Chapitre VI. — De la peinture à détrempe, ou à l'œuf, sur panneau et sur toile ; comment on peut s'en servir sur un mur sec.*

Avant Cimabué, et depuis cette époque, on a toujours vu des œuvres peintes par les Grecs, à détrempe sur des panneaux et quelquefois sur mur. Ces vieux maîtres avaient l'habitude, quand ils voulaient plâtrer leurs panneaux, de peur qu'ils ne s'ouvrissent dans leurs joints, de les recouvrir tout d'abord d'une toile de lin fixée avec de la colle animale, puis de plâtrer cette toile pour peindre dessus ; ils délayaient les couleurs destinées à ce travail avec du jaune d'œuf, ou de la détrempe dont voici la composition : ils prenaient un œuf, ils le battaient et ils y broyaient un rameau tendre de figuier, de manière que le suc de cette plante se mêlât à l'œuf et donnât la détrempe des couleurs avec lesquelles ils exécutaient leurs œuvres. Pour peindre ces

panneaux, ils employaient des couleurs minérales, qui sont en partie créées par les chimistes, et en partie extraites de la mine. Pour cette espèce de travail, toutes les couleurs sont bonnes, sauf le blanc que l'on emploie pour peindre sur un mur enduit de chaux, et qui serait trop fort. C'est de cette manière qu'étaient exécutées leurs œuvres et leurs peintures, et ils appelaient ce procédé peinture à détrempe. Seuls les bleus étaient délayés dans de la colle animale, parce que le jaune d'œuf les ferait devenir verts, tandis que la colle les maintient dans leur couleur naturelle, ce que fait également la gomme. Le même procédé s'applique aux panneaux plâtrés et à ceux qui ne le sont pas. Il en est de même des murs secs; on y étend une ou deux couches de colle chaude, et ensuite on exécute la peinture avec des couleurs délayées dans cette colle. Celui qui voudrait délayer des couleurs dans de la colle le ferait aussi facilement en suivant le procédé qui a été indiqué pour la détrempe. Les couleurs n'en sont pas plus mauvaises pour cela, et l'on a vu de la main de nos anciens maîtres des peintures à détrempe qui se sont conservées des centaines d'années, avec une beauté et une fraîcheur extrêmes. Certes, on voit encore des œuvres de Giotto, dont quelques-unes sont sur panneau, qui ont plus de deux cents ans d'existence, et qui se sont très bien conservées. La peinture à l'huile est venue ensuite, qui a fait mettre de côté, par quantité de peintres, le procédé de la détrempe, bien qu'aujourd'hui on voit encore des panneaux et d'autres œuvres d'importance qui ont été peints et que l'on peint encore continuellement dans cette manière.

*Chapitre VII. — De la peinture à l'huile sur panneau et sur toile.*

Ce fut une admirable invention, et une grande commodité pour l'art de la peinture, d'avoir trouvé le coloris à l'huile. Le premier inventeur dans les Flandres fut Jean de Bruges (1), qui envoya le tableau, à Naples, au roi Alphonse, et au duc Frédéric II d'Urbin, celui qui est dans la salle de bains. Il fit un saint Jérôme qui appartient à Laurent de Médicis, et quantité d'autres œuvres estimées. Vinrent après lui Roger de Bruges, son élève, et Ausse (2), élève de Roger, qui peignit pour les Portinari un petit tableau qui, après avoir été à

(1) Aujourd'hui il est hors de doute que la peinture à l'huile était connue avant Jean Van Eyck.

(2) Il s'agit de Hans Memling.

Santa Maria Nuova de Florence, est actuellement chez le duc Cosme. On voit également un tableau de sa main à Careggi, villa située hors de Florence, qui appartient à l'illustre maison de Médicis. Parmi les premiers peintres, il y eut également Louis de Louvain (1), Petrus Cristus, Maître Martin et Juste de Gand, qui peignit le tableau de la Communion (2), qui appartient au duc d'Urbain, ainsi que d'autres peintures ; enfin Hugo d'Anvers (3), qui peignit le tableau de Santa Maria Nuova, à Florence. Cet art fut ensuite introduit en Italie par Antonnello de Messine, qui avait passé plusieurs années en Flandre. Étant revenu de ce côté des montagnes, il se décida à habiter Venise, et enseigna son procédé à quelques-uns de ses amis. L'un d'eux fut Domenico Veneziano, qui l'introduisit à Florence, quand il peignit à l'huile la Chapelle des Portinari, à Santa Maria Nuova. Andrea dal Castagno l'apprit ainsi et l'enseigna aux autres maîtres, avec lesquels l'art alla sans cesse en gagnant de l'ampleur, et en se perfectionnant jusqu'à Pietro Perugino, Léonard de Vinci et Raphaël d'Urbain. Finalement il est parvenu à ce degré de beauté que nos artistes contemporains ont pu atteindre, grâce à ces précurseurs. Ce procédé de coloris rend les couleurs plus vives, et il ne demande que du soin et de l'attention, parce que l'huile possède en elle la propriété de rendre le coloris plus moelleux, plus doux, plus délicat, d'une manière plus unie, plus fondue et acquise plus facilement que par les autres procédés. Quand on prend de l'huile fraîche, les couleurs s'y mêlent et s'unissent plus facilement l'une à l'autre. En somme, les artistes donnent par ce moyen une grâce extrême, de la vivacité et de la vigueur à leurs figures, au point que souvent ils les font paraître en relief et sortant du tableau, particulièrement si au coloris elles joignent un bon dessin, de l'invention et une belle manière. Pour mettre ce procédé en œuvre on opère ainsi : quand on veut commencer le travail, après avoir plâtré le tableau ou le panneau, on le gratte et on y promène quatre ou cinq fois une éponge imbibée d'une colle très douce. On broie ensuite les couleurs, et on les mélange avec de l'huile de noix ou de l'huile de lin (bien que l'huile de noix soit meilleure, parce qu'elle jaunit moins). Les couleurs ayant été mélangées avec ces huiles, qui sont leur détrempe, il ne faut rien d'autre pour s'en servir que les étendre au pinceau. Mais il convient tout d'abord de faire un enduit

(1) Peintre encore inconnu.

(2) Actuellement dans la Pinacothèque de peinture, à Urbain, terminé en 1474.

(3) Hugo Van des Goes ; le tableau des Portinari est actuellement au Musée des Offices.

de couleurs siccatives, telles que la céruse, l'ocre et d'autres terres, mélangées ensemble et formant une seule couleur. Quand la colle est sèche, on enduit le tableau, et on le frotte avec la paume de la main, pour étendre et égaliser parfaitement l'enduit : c'est ce que quelques-uns appelle l'imprimure. Après avoir étendu cet enduit ou cette couleur sur tout le tableau, on y applique le carton qu'on a précédemment fait, avec les figures et les inventions qu'on a imaginées. Entre ce carton et le tableau, on pose une feuille passée au noir d'un côté, c'est à dire de celui qui s'applique sur l'enduit. Puis, les ayant fixés avec de petits clous, on prend une pointe de fer, d'ivoire ou de bois dur, et l'on suit tranquillement les lignes tracées sur le carton. En opérant ainsi, on n'abîme pas le carton, et toutes les figures sont profilées sur le panneau ou le tableau, tout ce qui est sur le carton se décalquant sur le tableau. Celui qui ne voudrait pas faire de cartons dessinerait avec de la craie de tailleur sur l'enduit, ou avec du saule carbonisé, parce que l'un et l'autre s'effacent, et que les dessins se corrigent facilement. Ainsi l'on voit que, l'enduit étant sec, l'artiste, ou en décalquant son carton, ou en dessinant avec de la craie de tailleur, esquisse son tableau, ce que quelques-uns appellent mettre en train. Quand il l'a entièrement esquissé, il met tous ses soins à le terminer, et il se sert de toutes les ressources de son art pour l'amener à perfection. C'est ainsi que les Maîtres exécutent leurs peintures à l'huile.

*Chapitre VIII. — De la peinture à l'huile sur un mur sec.*

Quand les artistes veulent peindre à l'huile sur un mur sec, ils peuvent opérer de deux manières : ou le mur a été blanchi soit à la fresque, soit d'une autre façon, et il faut le gratter ; ou bien il est resté lisse sans être blanchi, simplement crépi. Dans ce cas, on le couvrira de deux ou trois couches d'huile bouillie et cuite, en continuant d'en remettre jusqu'à ce que le mur ne veuille plus en absorber. Le mur une fois sec, on y met l'enduit ou l'imprimure, comme il a été dit dans le chapitre précédent. Cela fait et le mur bien sec, les artistes peuvent décalquer ou dessiner dessus, et conduire l'œuvre à fin, comme s'il s'agissait d'un tableau. Il faut continuellement mélanger aux couleurs un peu de vernis, pour n'avoir pas à vernir l'œuvre, quand elle est terminée. Dans le premier cas, l'artiste fait un crépi soigné, composé ou de stuc de marbre, ou de brique finement pilée, et il le râcle avec le tranchant de la truelle, pour què le mur n'offre pas d'aspérités. Il le couvre ensuite d'une couche d'huile de graine de lin, et il fait dans un

pot un mélange de poix grecque, de mastic et de gros vernis, qu'il étend, après l'avoir fait bouillir, sur le mur avec un gros pinceau. Il l'égalise ensuite avec une truelle rougie au feu, bouchant ainsi les trous du crépi, et donnant au mur une surface plus unie. Quand c'est bien sec, on y met l'enduit ou l'imprimure, et l'on continue dans le mode ordinaire de la peinture à l'huile que nous avons exposé. Comme l'expérience de plusieurs années m'a appris comment il faut peindre à l'huile sur un mur, en dernier lieu et pour peindre les salles, chambres et autres pièces du palais du duc Cosme, j'ai suivi le procédé dont je me suis fréquemment servi ces temps-ci, et que j'exposerai brièvement de la manière suivante : ayant posé le crépi sur lequel il faut faire l'enduit de chaux, de brique pilée et de sable, on laisse bien sécher. Le deuxième enduit sera composé de chaux, de brique pilée bien tamisée et de laitier de fer. Ces trois produits, mélangés par parties égales, et au besoin avec du blanc d'œuf battu et de l'huile de graine de lin, donnent un stuc d'un grain tellement serré, qu'on ne saurait en désirer de meilleur. Je dois avertir qu'on ne doit pas abandonner le crépi tant que la matière est fraîche, sans cela il fendrait sur plusieurs points. Il est au contraire nécessaire, si l'on veut qu'il reste bon, de continuellement le râcler avec la truelle, jusqu'à ce qu'il ait été parfaitement égalisé sur toute sa surface, comme il doit l'être. Le crépi une fois sec, on y pose l'enduit ou l'imprimure, et l'on peut être assuré que les figures et les sujets s'exécuteront parfaitement, comme les peintures du palais en question, et quantité d'autres, peuvent clairement le montrer à qui veut s'en rendre compte.

#### *Chapitre IX.* — **De la peinture à l'huile sur toile.**

Pour pouvoir porter les peintures de pays en pays, les hommes ont trouvé la commodité des toiles peintes ; elles pèsent peu et sont faciles à transporter, une fois roulées. Les toiles peintes à l'huile, pour être souples, et, si elles ne doivent pas rester raides, ne sont pas plâtrées, parce que le plâtre se casserait, si on le roulait. On fait donc une pâte de farine avec de l'huile de noix, et on y mélange deux ou trois poignées de céruse écrasée. Après avoir recouvert les toiles de trois ou quatre couches de colle légère qu'on étend d'un bord à l'autre, on y passe cette pâte avec le couteau, et l'on bouche tous les trous, en égalisant le tout à la main. Cela fait, on donne encore une ou deux couches de colle légère, et on pose ensuite l'enduit ou l'imprimure.



On peint ensuite dessus, de la même manière qu'il a été dit ci-dessus, pour les autres procédés. Comme celui-ci a paru pratique et commode, on a fait non seulement de petits tableaux portatifs, mais encore des tableaux d'autel et des œuvres représentant de très grands sujets. On en voit dans les salles du palais de Saint-Marc, à Venise, et ailleurs. Au delà de la limite de dimensions des panneaux, on a recours à la grandeur et à la commodité des toiles.

**Chapitre X. — De la peinture à l'huile sur pierre, et quelles pierres sont bonnes pour cet usage.**

La grandeur d'esprit de nos artistes peintres n'a fait qu'augmenter sans cesse, et après avoir appliqué le coloris à l'huile à la peinture sur mur, ils ont voulu pouvoir également peindre de cette manière sur pierre. On a trouvé sur la côte de Gênes des sortes de dalles, dont nous avons parlé dans l'Architecture, qui sont extrêmement propres à cet usage. Comme elles sont très denses, et qu'elles ont un grain délicat, elles sont susceptibles d'un poli parfait. Quantité de peintres ont peint récemment de cette manière, et ont trouvé le vrai mode de procéder. On a essayé ensuite des pierres plus fines, telles que le marbre *mischio*, la serpentine, le porphyre, et autres semblables, qui, étant polies et bien lisses, reçoivent très bien la couleur. En réalité si la pierre est rude et sèche, elle s'imbibe beaucoup mieux et absorbe l'huile bouillie ainsi que la couleur. C'est ainsi que quelques beaux pépérins, quand ils ont été battus au fer, et qu'ils ne renferment ni sable ni tuf, peuvent être aplanis, avec la même mixture dont nous avons parlé, au sujet du crépissage, et en y promenant la truelle rougie au feu. D'une manière générale, il ne convient pas de donner à toutes ces pierres de la colle au début ; il suffit d'y appliquer une couche d'imprimure de couleur à l'huile, ou d'enduit. Une fois qu'il est sec, on peut commencer le travail tout à son aise. Celui qui veut faire une peinture à l'huile sur pierre peut prendre de ces dalles génoises, les faire couper en carrés et les fixer avec des chevilles dans le mur, par-dessus une incrustation de stuc, en ayant soin de bien étendre l'enduit sur tous les joints, de manière à obtenir une surface bien plane de la grandeur que l'on veut avoir. C'est la vraie manière d'amener de pareilles œuvres à fin. Quand elles sont terminées, on peut y ajouter des ornements de pierres fines, de marbres *mischio* ou autres. Ces peintures sont durables à l'infini, pourvu qu'elles aient été exécutées avec soin. On peut les vernir, ou

non si l'on veut, parce que la pierre ne boit pas, ou n'absorbe pas autant que le panneau ou la toile, et n'est pas attaquée par les vers, à l'encontre du bois.

**Chapitre XI. — De la peinture sur mur en clair-obscur de terres vertes variées ; comment on imite la couleur de bronze ; des sujets en terre verte peints à la colle, pour les arcs de triomphe et les fêtes publiques ; quel genre de peinture on appelle la gouache et à tempera.**

Les peintres disent que le clair-obscur est un genre de peinture qui tient plus du dessin que du coloris, parce qu'il est tiré de la statuaire de marbre dont il imite les figures, ainsi que celles de bronze et d'autres pierres variées. On en fait usage pour les façades de palais et de maisons, sous forme de peintures qui simulent le marbre ou la pierre, et qui paraissent être sculptées. En vérité, imitant les différentes espèces de marbre, le porphyre, la pierre verte, le granit rouge ou gris, le bronze ou d'autres pierres, à leur gré, les artistes répartissent leurs peintures en plusieurs compartiments, dans le but indiqué ci-dessus, et ce mode d'opérer est aujourd'hui fréquemment employé pour les façades des palais et des maisons, tant à Rome que dans toute l'Italie. On exécute ces peintures de deux manières, ou à fresque, ce qui est la vraie manière, ou sur toile, pour les arcs que l'on dresse pour l'entrée des princes dans les villes, ou pour les triomphes, ou encore dans l'apparat des fêtes et des comédies, parce que de semblables objets sont très agréables à voir. Nous parlerons de la première manière et du travail à fresque ; puis nous nous occuperons de l'autre. On fait le fond de ces peintures en terre à modeler les vases, que l'on mélange avec du charbon écrasé, ou une autre couleur noire, pour rendre les ombres plus foncées, et avec du blanc de travertin, pour les parties plus éclairées ; on frappe des lumières avec du blanc pur, et l'on termine les parties tout à fait sombres avec du noir franc. Ce genre de peinture demande de la dextérité, du dessin, de la force, de la vivacité et une belle manière ; il veut être rendu avec de la bravoure qui manifeste le talent et non pas la peine, parce qu'il est fait pour être vu et reconnu de loin. On imite également de la même manière les figures en bronze. Elles s'enlèvent sur un fond de terre jaune ou rouge, et s'ombrent avec des teintes analogues ou des noirs ; le jaune franc sert pour les tons intermédiaires, et les lumières se font avec du jaune ou du blanc. Les peintres ont décoré les façades avec des sujets peints dans cette

couleur et séparés par des statues; cet ensemble a une grâce extrême. Les peintures que l'on fait pour des arcs, des comédies ou des fêtes s'exécutent après qu'on a couvert la toile de terre verte, c'est à dire de terre ordinaire dont on fait des vases, et qu'on a détrempee dans de la colle. Il faut que la toile soit humectée par derrière, pendant que l'artiste la peint, pour faire mieux ressortir les clairs et les foncés de son œuvre sur ce fond de terre verte. On adoucit généralement les noirs avec un peu de détrempe; on emploie la céruse pour les blancs, le vermillon pour donner du relief aux objets qui simulent le bronze, et le jaune pâle pour faire les lumières sur le vermillon. La même terre jaune et rouge sert pour les fonds et pour les foncés; les mêmes noirs que pour le travail à fresque servent pour les intermédiaires et pour les ombres. On fait aussi d'autres sortes de clairs-obscurs ombrés avec diverses couleurs, comme la terre d'ombre; les fonds sont en terre verte, et l'on y emploie le jaune et le blanc. La terre noire sert également; c'est une terre analogue à reflets verdâtres, que l'on appelle *verdaccio*.

**Chapitre XII. — Des graffites dans les maisons, qui résistent à l'eau; quelles matières on emploie pour les faire. Comment on exécute les grotesques sur les murs.**

Les peintres ont un autre genre de peinture, qui est à la fois du dessin et de la peinture, et qu'on appelle *sgraffito*. Il ne sert qu'à la décoration des façades des maisons et des palais, que l'on exécute de cette manière bien plus rapidement et qui résiste sûrement à l'eau. Tous les contours, en effet, au lieu d'être dessinés au charbon, ou avec une matière semblable, sont creusés au fer par la main du peintre, ce qui se fait de la manière suivante. On prend de la chaux mélangée avec du sable, à la manière ordinaire, et avec de la paille brûlée on la teint en foncé, de façon à obtenir une couleur intermédiaire, qui tire sur l'argent, mais plutôt foncée que claire. Cet enduit sert à crépir la façade. Cela fait, et le crépi étant bien égalisé, on blanchit la façade avec de la chaux blanche de travertin. On décalque ensuite les contours, où l'on dessine ce que l'on veut représenter. On suit les contours en les creusant et en enlevant ainsi la chaux, laquelle recouvrant un fond noir montre toutes les égratignures du fer, comme si l'on avait dessiné sur la façade. On gratte généralement le fond blanc, et l'on se sert d'une teinte d'aquarelle foncée, très aqueuse, avec laquelle on fait les foncés, comme si l'on peignait sur le papier. De loin, l'effet est

surprenant ; quant aux grotesques ou aux feuillages à représenter sur le fond, on les ombre avec la même teinte d'aquarelle. Tel est le travail que les peintres appellent *sgraffito*, ou travail égratigné au fer. Reste maintenant à parler des grotesques que l'on représente sur le mur. Pour ceux qui doivent être sur fond blanc, comme le mur n'est pas recouvert de stuc et comme la chaux n'est pas blanche, on couvre tout le fond d'une légère couche de blanc. On décalque ensuite, et l'on travaille à fresque avec des couleurs solides ; ce travail n'aura jamais la grâce de celui que l'on exécute sur le stuc. On peut de cette manière peindre des grotesques d'un dessin simple ou fouillé ; on les exécute de la même manière que l'on peint les figures à fresque, ou sur le mur.

*Chapitre XIII. — Comment on exécute les grotesques sur le stuc.*

Les grotesques sont une espèce de peintures fantaisistes et risibles que les Anciens faisaient pour orner les vides, dans les lieux où l'on ne pouvait représenter que des choses en l'air. Ils y figuraient toutes sortes de monstres, tels que la petitesse du lieu le permettait et que la fantaisie des artistes l'imaginait. On ne suit aucune règle, attachant par exemple à un fil extrêmement ténu un poids qu'il ne pourrait porter, donnant à un cheval des jambes de feuillages, à un homme des pattes de grue, et entremêlant le tout de rubans et de petits oiseaux. L'artiste dont l'imagination avait été la plus vagabonde passait pour avoir le mieux réussi. Ce genre de peintures reçut ensuite des règles ; on les disposa le long de frises ou dans des compartiments en admirables arabesques, et on mélangea ces peintures aux ornements de stuc. Elles furent d'un usage si constant, qu'à Rome et dans tout autre endroit où les Romains ont séjourné, on en trouve encore quelque vestige. En vérité, rehaussées d'or et de stucs en relief, elles forment une œuvre gaie ou agréable à voir. On les exécute de quatre manières différentes. La première consiste à travailler le stuc simple. Dans une autre, on fait les ornements seuls en stuc ; on peint des sujets dans les vides, et des grotesques sur les frises. La troisième consiste à faire les figures partie découpées en stuc et partie peintes en blanc et noir, imitant ainsi les camées et d'autres pierres. De cette espèce de grotesques et de stucs, on a vu, et on en voit tant d'œuvres exécutées par les Modernes qui s'en sont servi, avec une grâce et une beauté extrêmes, pour orner les constructions les plus remarquables de toute l'Italie, que les Anciens ont été largement devancés. La dernière manière est un travail d'aqua-

relle sur du stuc qui forme le fond de l'œuvre, les ombres étant faites avec diverses couleurs. De toutes ces sortes de grotesques qui résistent très bien au temps, on voit des exemples antiques dans une infinité d'endroits, à Rome et à Pouzzoles, près de Naples. On peut aussi très bien exécuter la dernière manière avec des couleurs solides à fresque, en laissant le stuc blanc comme fond, et l'on obtient ainsi des œuvres qui, en vérité, ont en elles une grâce parfaite. On y mélange des paysages qui leur donnent de la gaieté, ainsi que des sujets composés de petites figures en couleur. Il y a actuellement en Italie quantité de maîtres qui exercent cet art et qui y sont excellents.

*Chapitre XIV. — De la manière de mettre l'or au bol d'Arménie et au mordant; de quelques autres procédés analogues.*

Ce fut vraiment une découverte admirable et dérivant d'une recherche subtile, d'avoir trouvé la manière de séparer l'or en feuilles si minces que pour un millier de feuilles battues, grandes d'un huitième de brasse en tous sens, l'artiste n'eut pas besoin de plus de six écus de métal. Mais ce ne fut pas une découverte moins ingénieuse d'avoir trouvé la manière de les appliquer sur le plâtre, de telle sorte que le bois, ou toute autre matière qui en fut recouverte, parût être une masse d'or, ce qui se fait de la manière suivante. On plâtre le bois avec du plâtre extrêmement fin, et rendu pâteux par l'addition de colle plutôt légère que crue; les couches doivent être plus ou moins nombreuses, selon que le bois est travaillé finement ou grossièrement. Le plâtre ayant été bien aplani, on prend du blanc d'œuf pur, on le bat soigneusement avec de l'eau, et on y trempe du bol d'Arménie moulu, et rendu légèrement onctueux. On le fait d'abord aqueux, c'est à dire liquide et clair, et on en fait de l'autre, qui ait plus de consistance. On passe ce produit au moins trois fois sur l'objet à dorer, jusqu'à ce qu'il prenne facilement sur toute sa surface. Continuant à l'humecter d'eau pure avec un pinceau, on y applique l'or en feuilles, et il se prend subitement à cette substance molle. Quand il est un peu sec, mais non entièrement, on le frotte avec une dent de chien ou de loup, jusqu'à ce qu'il devienne brillant et beau. On dore aussi d'une autre manière qu'on appelle du mordant, qui sert à dorer toutes sortes de choses, pierre, bois, toile, métal quelconque, drap, cuir. On ne le polit pas comme ci-dessus. Ce mordant qui est la matière qui retient l'or, se fait avec des couleurs siccatives à l'huile de diverses sortes, ainsi que de l'huile cuite avec du vernis; on l'étend sur le bois qui a reçu d'abord

deux couches de colle. Après que le mordant a été posé, non pas pendant qu'il est frais, mais à demi-sec, on y pose l'or en feuilles. On peut faire de même avec l'ammoniaque quand on agit rapidement, car il est bon pendant qu'on le pose, et ce procédé sert plus à dorer des selles, des arabesques et d'autres ornements que toute autre chose. On peut aussi moudre de l'or en feuilles, dans une tasse de verre, avec un peu de miel et de gomme ; ce procédé est employé par les miniaturistes, et par quantité d'artistes qui se plaisent à dessiner au pinceau des profils, et à faire de fines lumières dans les peintures. Tous ces procédés sont très beaux ; mais comme ils sont nombreux, je n'en parlerai pas davantage.

*Chapitre XV. — De la mosaïque de verre ;  
à quoi l'on reconnaît celle qui est bien exécutée et estimée.*

Comme nous avons longuement parlé antérieurement, dans le sixième chapitre de l'Architecture, de la mosaïque, indiqué ce que c'est, et comment on la fait, nous continuerons en nous occupant maintenant de ce qui relève plus particulièrement de la peinture. C'est un art vraiment magistral de pouvoir tenir les morceaux rassemblés avec tant d'union que la mosaïque paraisse de loin être une peinture remarquablement belle. Ce genre de travail demande de la pratique et un grand jugement, ainsi qu'une profonde intelligence de l'art du dessin. Qui perd de vue dans les dessins le sens de la mosaïque, en accumulant dans les compositions une abondance de figures et en exagérant la fragmentation des morceaux, amène de la confusion. Il faut que le dessin des cartons que l'on fait en prévision du travail soit franc, large, facile et clair ; il doit avoir de l'ensemble, dans une belle et bonne manière. Celui qui saura rendre dans son dessin la puissance des ombres portées, qui leur donnera peu de lumières et beaucoup de teintes foncées, avec de grands espaces et des fonds, celui-là, plus que tout autre, fera une mosaïque qui sera belle et bien ordonnée. La mosaïque demande beaucoup de clarté en soi, avec une certaine obscurité fondue dans les ombres ; il faut la composer avec une discrétion extrême, en éloignant le point de vue, afin qu'elle paraisse être une peinture, et non pas de la marqueterie de morceaux assemblés. Aussi celles qui rempliront ces conditions seront-elles bonnes et louées de tous. Certes c'est le genre de peinture le plus durable qui soit. Tous les autres disparaissent avec le temps, tandis que celui-ci gagne continuellement une fois en place. En outre, la

peinture s'affaiblit et se détruit d'elle-même ; la mosaïque, au contraire, pour sa durée indéfinie, peut être appelée éternelle. C'est pourquoi nous pouvons reconnaître, en elle, non seulement la perfection des vieux maîtres, mais encore celle des Anciens, grâce aux œuvres qui subsistent de leur temps, entre autres, dans le temple de Bacchus, à Sainte-Agnès, hors de Rome, où toutes les mosaïques qu'on y a faites ont été admirablement exécutées. Pareillement, à Ravenne, il y a du travail ancien, admirable en plusieurs endroits ; de même à Saint-Marc de Venise, au dôme de Pise, et à San Giovanni de Florence, dans la tribune. La plus belle mosaïque de toutes est celle que Giotto posa dans la nef du portique de Saint-Pierre à Rome, parce que c'est une œuvre vraiment miraculeuse dans ce genre. Citons encore parmi les travaux modernes la mosaïque de Domenico del Ghirlandaio, au-dessus de la porte extérieure de Santa Maria del Fiore, qui est du côté de l'Annunziata.

On prépare les morceaux destinés à composer la mosaïque de la manière suivante : quand les fourneaux des verres sont prêts, et les coupelles pleines de verre, on y met les couleurs, en affectant une coupelle à chaque couleur. Il faut avoir soin toujours de partir du blanc pur qui a du corps et n'est pas transparent, et de graduer les teintes foncées de la même manière que l'on prépare la palette des couleurs, dans la peinture ordinaire. Ensuite quand le verre est fondu et bien liquide, quand les teintes sont prêtes, les claires, les foncées et autres, on prend le verre chaud avec de longues cuillères de fer, on l'étend sur une plaque de marbre, et on l'aplatit avec une autre plaque de marbre. On en fait ainsi des rondelles qui soient bien plates, et qui soient hautes le huitième de la longueur du doigt. On le coupe ensuite avec une bédane de fer en petits blocs carrés, on les fend au fer chaud en leur donnant les angles que l'on veut. Ces mêmes morceaux sont coupés et taillés à l'émeri. On opère ainsi avec tous les verres dont on a besoin, et on remplit les boîtes, les ordonnant comme on fait avec les couleurs, quand on veut peindre à fresque. Des boîtes séparées contiennent les teintes plus claires et celles plus foncées. Une autre espèce de verre s'emploie pour le fond, et pour les parties des vêtements éclairées où l'on veut mettre de l'or. Quand on veut dorer ce verre, on prend de ces rondelles dont nous avons parlé, et l'on en recouvre la surface de gomme fondue, puis on y appose de l'or en feuilles. On met ensuite la rondelle sur une pelle de fer, et on l'introduit dans la bouche du fourneau, après avoir recouvert d'un verre mince toute la rondelle de verre sur laquelle on a mis de l'or. Ces couvercles ont la

forme de boules ou de fragments de bouteilles, de manière à recouvrir entièrement la rondelle. Le verre est tenu au feu, jusqu'à ce qu'il devienne à peu près rouge, et si on le retire subitement, l'or vient à prendre, et à rester fixé sur le verre, de manière qu'il résiste à l'eau et à toute intempérie. On le taille ensuite et on le prépare, comme il a été dit ci-dessus. Pour fixer la mosaïque au mur, on fait d'ordinaire un carton en couleur et quelques autres non coloriés. On décalque, et on marque ce carton morceau par morceau sur le stuc, et c'est d'après ces cartons qu'on assemble les petits cubes de verre qui doivent composer la mosaïque. Le stuc que l'on pose épais sur le mur peut attendre de deux à quatre jours suivant le temps qu'il fait; il se compose de travertin, de chaux, de brique pilée, de gomme adragante et de blanc d'œuf; on le maintient humide avec des linges mouillés. Ainsi donc, on applique les cartons morceau par morceau sur le mur, et l'on dessine sur le stuc, en les décalquant. Ensuite, avec de petites pinces, on prend les morceaux de verre, on les assemble en les imprimant dans le stuc; on ménage les parties éclairées, en mettant des verres de teinte intermédiaire où il faut, des verres foncés aux parties foncées, en représentant les ombres, les lumières et les parties intermédiaires soigneusement, comme elles sont sur le carton. Ainsi, en travaillant avec application, on amène peu à peu l'ouvrage à perfection. Celui qui l'exécutera avec plus d'unité, de manière à ce qu'il soit soigné et bien plan, celui-là sera le plus digne d'éloges entre tous les artistes. De fait, il y a aujourd'hui des maîtres si habiles en mosaïques qu'ils les exécutent de manière qu'elles paraissent être des peintures à fresque. Après la prise, le verre tient si bien dans le stuc que la mosaïque dure indéfiniment, comme en font foi les mosaïques antiques qui sont à Rome, et celles que l'on doit à nos anciens maîtres. D'ailleurs, les artistes modernes ont fait également, de nos jours, des œuvres absolument merveilleuses.

*Chapitre XVI. — Des sujets et des figures que l'on représente en mosaïque sur les pavements, à l'imitation des œuvres en clair-obscur.*

Nos maîtres modernes ont ajouté, aux mosaïques composées de petits morceaux, un autre genre de mosaïques en fragments de marbre assemblés qui imitent les sujets peints en clair-obscur. La cause en a été le désir ardent qu'ils avaient de vouloir qu'il restât dans le monde, aux générations à venir, si les autres genres de peinture venaient à s'éteindre, une œuvre qui maintint brillante la mémoire des peintres modernes.



C'est ainsi qu'ils ont imité, avec une maîtrise admirable, de très grands sujets, dans des œuvres placées non seulement dans les pavements sur lesquels on marche, mais encore incrustées dans les façades des bâtisses et des palais avec un art si beau et si merveilleux que ce serait une perte incalculable de voir le temps altérer les compositions des maîtres qui ont excellé dans cet art. On peut en voir dans le dôme de Sienne, où Duccio de Sienne commença à en faire, travail qui fut continué et développé de nos jours par Domenico Beccafumi. Cet art est si beau, si nouveau et si durable, qu'une décoration en marbres blanc et noir assemblés ne saurait guère être plus belle, ni meilleure. Sa composition comporte trois sortes de marbres qui viennent des montagnes de Carrare. L'un d'eux est très fin et d'un blanc éclatant. L'autre n'est pas blanc, mais tire sur le livide, ce qui fait une teinte intermédiaire. Le troisième est un marbre gris, tirant sur l'argenté, et sert pour les teintes foncées. Si l'on veut faire une figure en se servant de ces marbres, on fait d'abord un carton en clair-obscur, avec les mêmes teintes. Cela fait, en suivant les contours des parties claires, intermédiaires et foncées, on assemble avec soin les morceaux de marbre blanc, et ainsi de suite des autres, en se basant sur le carton fait précédemment. Quand tous les morceaux de marbre ont été assemblés et bien aplanis, l'artiste qui a fait le carton prend un pinceau chargé de noir; il profile toute l'œuvre, et il fait des hachures sur les parties foncées, de même qu'on fait à la plume les profils, les contours et les hachures d'un dessin sur papier, traité en clair-obscur. Le sculpteur vient ensuite, et creuse avec des outils les traits et les profils que le peintre a faits; il grave toute l'œuvre en suivant les traits que le pinceau a dessinés en noir. Cela fait, les morceaux de marbre sont murés successivement, puis on remplit toutes les entailles que le ciseau a faites avec une mixture de poix noire bouillie ou de l'asphalte, mélangé avec de la terre noire. Quand la matière est froide et a fait prise, on ravale avec des morceaux de tuf tout ce qui dépasse, on lisse et on aplanit le tout avec du sable, de la brique et de l'eau, jusqu'à ce que l'on obtienne que le marbre et le remplissage soient tout à fait plans. Quand le travail est terminé, l'œuvre se présente de manière à paraître vraiment une peinture sur une surface plane; elle a en elle une vigueur extrême, et témoigne d'autant d'art que de maîtrise. Aussi est-elle devenue d'un fréquent usage par suite de sa beauté, et a-t-elle été cause que quantité de pavements d'appartements se font aujourd'hui en briques qui sont de deux espèces, l'une blanche, c'est à dire celle qui tire sur l'azur, quand elle est fraîche; l'autre est la brique ordinaire qui devient rouge quand

elle est cuite. On a fait de ces deux sortes de pavements composés de morceaux assemblés de diverses manières en compartiments. Comme exemple, nous citerons les salles du palais papal, à Rome, faite du temps de Raphaël d'Urbain, et tout récemment plusieurs appartements du château de Saint-Ange où l'on a composé, avec des briques analogues, les armoiries du pape Paul <sup>1</sup>, c'est à dire des lis représentés par des morceaux assemblés, et quantité d'autres armoiries; à Florence, le carrelage de la bibliothèque de San Lorenzo, exécuté par ordre du duc Cosme. Toutes ces œuvres ont été conduites avec tant de soin qu'on ne saurait rien désirer de plus beau dans ce genre. L'origine de toutes ces œuvres assemblées est toujours la mosaïque primitive.

Quand nous avons parlé des pierres et des marbres de toute sorte, comme il n'a pas été fait mention de quelques marbres mêlés, récemment découverts par le duc Cosme, j'en dirai quelques mots. L'an 1563, Son Excellence a trouvé dans les montagnes de Pietra Santa, près de la ville de Stazzema, une montagne qui a deux milles de tour et qui est très élevée. La première couche est du marbre blanc, excellent pour faire des statues. La couche inférieure est un *mischio* rouge et jaunâtre, et les couches plus profondes présentent des marbres de couleur verdâtre, noire, rouge et jaune, avec d'autres mélanges de couleurs. Tous sont durs, de manière que plus on s'enfoncé, plus on rencontre de dureté. Jusqu'à maintenant, on a vu en extraire des colonnes hautes de quinze à vingt brasses; mais on n'a pas encore mis ces marbres enœuvre, parce qu'on fait, par ordre de Son Excellence, une route de trois milles de longueur, pour pouvoir les amener de la carrière au port d'embarquement. Par ce que l'on a pu voir, on sait que ce marbre *mischio* sera excellent pour entrer dans la composition des pavements.

**Chapitre XVII. — De la mosaïque de bois, c'est-à-dire de la marqueterie; des sujets que l'on compose en bois teintés et assemblés, en guise de peintures.**

Qu'il soit toujours facile d'ajouter, aux inventions de ceux qui nous ont précédés, quelque chose de nouveau, nous l'avons vu très clairement dans tout ce qui a été dit ci-dessus, au sujet des pavements en carrelages assemblés. Sans nul doute, l'origine en est la mosaïque. Il en est de même de la marqueterie et des figures si diverses, qu'en ressem-

(1) Paul III.

blance de la mosaïque et de la peinture nos vieux maîtres ont faites, avec de petits morceaux de bois assemblés et joints sur des plaques de noyer, avec des colorations variées. Ce travail est appelé par les Modernes travail d'assemblage, bien que les Anciens lui aient donné le nom de marqueterie (*tarsia*). Les meilleures œuvres qui ont été faites dans ce genre furent exécutées à Florence, du temps de Filippo di Ser Brunellesco, et ensuite du temps de Benedetto da Maiano. Ce dernier, toutefois, trouvant ce travail infructueux, l'abandonna complètement, comme on le dira dans sa Vie. Ainsi que ses prédécesseurs, il l'exécutait seulement en noir et blanc ; mais Fra Giovanni de Vérone, qui y fit grand profit, l'améliora grandement en donnant des colorations variées avec des eaux et des teintures bouillies, ainsi que des huiles pénétrantes, pour avoir en bois des teintures claires, des teintures foncées d'une grande variété, comme dans l'art de la peinture, les lumières étant rendues par de fins morceaux de bois de fusain extrêmement blanc. Ce travail eut d'abord son origine dans les perspectives, dans lesquelles une infinité de lignes se coupant sous des angles divers donnent le dessin final. La marqueterie de même se compose de morceaux dont les arêtes vives se réunissant font paraître la surface d'un seul morceau, tandis qu'il y en entre plus de mille. Les maîtres anciens en exécutèrent également avec des incrustations de pierres fines, comme on le voit clairement dans le portique de Saint-Pierre, où il y a une cage et un oiseau, sur un fond de porphyre, et d'autres pièces assemblées dans le porphyre, avec tout le détail des barreaux et des autres objets. Mais comme le bois est plus facile à travailler et beaucoup plus doux à l'œil, nos maîtres ont pu produire en plus grande quantité, et dans les genres divers qu'ils ont voulu. Pour représenter les ombres, ils avaient l'habitude de bronzer au feu un côté qui imitait bien l'ombre. D'autres se sont servis ensuite d'huile, de soufre, de sublimé et d'eaux arsenicales, produits avec lesquels ils ont donné aux bois les teintures qu'ils ont voulu, comme on le voit dans les œuvres de Fra Damiano, à San Domenico de Bologne. Comme cet art consiste uniquement à composer des sujets avec des maisons et des objets ayant des contours rectangulaires, de manière à pouvoir leur donner de la vigueur et du relief, au moyen des clairs et des foncés, cet art a toujours été pratiqué par des personnes qui avaient plus de patience que de dessin. C'est ainsi qu'on a exécuté quantité d'œuvres qui représentent des compositions de figures, de fruits et d'animaux ; quelques-uns de ces objets sont pleins de vie. Mais comme de pareilles œuvres noircissent rapidement

et ne sont en somme qu'une contrefaçon de la peinture, bien inférieure d'ailleurs et peu durable, à cause des vers et des incendies, ce genre a été jugé être une occupation inutile et du temps perdu, bien que ce soit un art honorable et magistral.

**Chapitre XVIII. — De la peinture des vitraux ; comment on les enchâsse avec des plombs et des fers, pour les soutenir, sans nuire aux figures.**

Les Anciens avaient déjà coutume, mais seulement pour les grands personnages, ou tout au moins pour ceux de quelque importance, de clore les fenêtres de manière à empêcher, tout en n'arrêtant pas la lumière, l'entrée du vent ou du froid. Ils ne se faisaient pas seulement dans leurs bains, leurs étuves et autres lieux reculés, dont ils fermaient les ouvertures ou les vides avec des pierres transparentes, telles que les agathes, les albâtres, et des marbres tendres tels que le *mischio* et ceux qui tirent sur le jaunâtre. Les Modernes, qui ont eu des fourneaux de verre en plus grande quantité, ont fait des fenêtres de verre sous forme d'œils-de-bœuf et de vitres, en ressemblance ou en imitation de ce que les Anciens faisaient en pierre. Des plombs cannelés de chaque côté tenaient ces verres assemblés d'une manière solide, et des ferrements scellés dans le mur à ce sujet, ou en réalité dans des châssis de bois, les armaient comme nous le dirons plus loin sur ces vitraux, que l'on faisait au début simplement de cercles blancs, avec des angles blancs ou de couleur ; les artistes ont ensuite imaginé d'en composer une mosaïque de figures avec ces verres diversement colorés et assemblés, de manière à ressembler à une peinture. Leur ingéniosité s'est tellement développée dans ce genre qu'actuellement on voit cet art de la peinture sur verre arrivé à la même perfection que l'on remarque dans les belles peintures de tableaux, et qu'on y rencontre même unité de coloris et même soin dans l'exécution ; nous le montrerons tout au long dans la Vie de Guillaume de Marcillat, artiste français. Dans cet art, les Flamands et les Français ont mieux travaillé que toute autre nation. Ceux-ci, en effet, grands chercheurs dans les arts du feu et du coloris, sont arrivés à cuire au feu les couleurs qu'ils posent sur le verre, en sorte que ni le vent, ni l'air, ni la pluie ne peuvent les altérer, de quelque manière que ce soit. Auparavant, ils avaient coutume de peindre leurs verres avec des couleurs glacées à la gomme ou avec d'autres détrempe, couleurs qui s'effacent avec le temps et que le vent, les brouillards et la pluie offensaient,

si bien qu'il ne restait bientôt plus que la simple couleur du verre. Actuellement, nous voyons cet art arrivé à ce haut point, au delà duquel on ne peut désirer plus grande perfection de finesse et de beauté, ou de toute particularité qu'on peut y rencontrer. On y voit une grâce délicate et extrême, non moins de salubrité, pour protéger les appartements des vents ou du mauvais air, que d'utilité et de commodité, à cause de la lumière claire et aisée qui traverse ces vitraux. Il est vrai que pour les amener à ce point trois choses sont tout d'abord nécessaires, à savoir : une transparence lumineuse dans les verres que l'on a choisis, une très belle composition des sujets qu'on y représente, un coloris franc sans aucune confusion. La transparence est produite par un choix de verres qui soient translucides par eux-mêmes, et en cela les français, les flamands et les anglais sont meilleurs que les vénitiens. Les flamands, en effet, sont très clairs, et les vénitiens sont très chargés en couleur. Les premiers qui sont clairs, si on les ombre de teintes foncées, n'arrêtent pas la lumière entièrement, en sorte que leurs parties ombrées sont elles-mêmes transparentes. Les verres vénitiens, au contraire, étant obscurs de leur nature, perdent entièrement la transparence quand on les fonce avec les ombres. Bien que beaucoup de gens se plaisent à avoir des verres chargés en couleurs qui paraissent superposées, en sorte que, frappés par l'air et le soleil, ils montrent je ne sais quoi de beau que l'on ne rencontre pas dans les couleurs naturelles, il vaut mieux néanmoins employer des verres qui soient plutôt clairs qu'obscurs de leur nature, de façon que leur épaisseur ne leur nuise pas. Pour exécuter une pareille œuvre, il faut avoir un carton dessiné au trait où soient portés les contours des plis des draperies et ceux des figures, qui doivent montrer les assemblages des verres. On prend ensuite des verres rouges, jaunes, bleus et blancs, et on les répartit suivant le dessin, les uns pour les draperies, les autres pour les chairs suivant le besoin. Pour réduire les plaques de verre aux dimensions dessinées sur le carton, on les pose sur le carton et on les délimite avec un pinceau trempé dans de la céruse. Chaque morceau est numéroté pour retrouver plus facilement sa place, quand on doit les assembler ; l'ouvrage terminé, ces numéros sont effacés. Cela fait, pour tailler les verres à leurs bonnes dimensions, on prend un outil à la pointe rougie au feu, mais auparavant on a entaillé un peu à l'émeri la surface sur laquelle on veut commencer le travail. L'ayant ensuite humectée d'un peu de salive, on suit avec la pointe rougie les contours tracés sur le verre, mais un peu de côté. Peu à peu le verre se courbe

et se sépare de la plaque. On polit ensuite à l'émeri les morceaux détachés, et l'on enlève le superflu avec un outil appelé *grisatoio* ou *topo* ; on rogne les contours dessinés, de manière qu'ils deviennent de la dimension nécessaire pour pouvoir faire l'assemblage. Les morceaux de verre étant ainsi assemblés sont étendus sur le carton posé sur une table plane, et l'on commence à peindre les ombres des draperies. On emploie pour cela de la limaille de fer réduite en poudre et de la rouillure que l'on trouve dans le minerai et qui est rouge ; on emploie aussi du crayon rouge, dur et moulu. On s'en sert pour ombrer les chairs que l'on charge de noir ou de rouge, selon le besoin. Mais il est tout d'abord nécessaire, pour rendre les chairs, d'étendre un peu de rouge sur tous les verres, et d'en faire autant avec le noir pour les draperies, en détrempeant ces couleurs dans de la gomme ; on les peint de cette manière peu à peu, et on les ombre d'après le carton. Ensuite, quand les verres sont peints, si l'on veut leur donner des lumières vigoureuses, on prend un pinceau dont les soies soient courtes et fines, et l'on s'en sert pour faire des hachures sur les verres avec la couleur claire, enlevant ainsi la couleur première qu'on y avait étendue ; puis, avec la hampe du pinceau, on frappe de lumières les cheveux, la barbe, les vêtements, les édifices et les paysages, en travaillant à sa volonté. Mais ce travail offre plusieurs difficultés. Celui qui s'en occupe peut mettre des couleurs variées sur le verre ; après avoir tracé sur une teinte rouge un feuillage ou une chose menue, s'il veut qu'au feu ce détail soit une autre couleur, il peut écailler le verre sur l'étendue de ce détail avec la pointe d'un outil qui enlève l'épiderme du verre, en ne dépassant pas la première couche. En opérant ainsi, le verre reste blanc, et l'on y étend un rouge obtenu avec différentes compositions et qui par la cuisson devient jaune. On peut en faire autant de toutes les couleurs ; mais le jaune réussit mieux sur le blanc que sur les autres couleurs. Le bleu à l'échampir, devient vert par la cuisson, parce que le jaune et le bleu superposés donnent une couleur verte. Ce jaune ne se pose jamais que sur la face interne qui n'est pas peinte, sinon il gâterait la teinte primitive en s'y mélangeant ; tandis qu'une fois le verre cuit, le rouge reste sur l'autre face, et si l'on gratte le verre avec un outil, on voit le jaune. Quand les verres sont peints, on les met dans une tourtière de fer avec une couche de cendre tamisée et de chaux cuite mélangées. Les verres sont ainsi séparés et recouverts couche par couche de cette cendre, puis on les met dans le fourneau. Celui-ci, étant échauffé à feu lent et peu à peu, porte la cendre et les verres au rouge, en sorte que les

couleurs qui y sont étant également échauffées entrent en fusion et prennent sur le verre. Il faut apporter une extrême attention à cette cuisson, parce qu'un feu trop violent ferait éclater les verres, et un feu trop doux ne les cuirait pas. Il ne faut pas les sortir, tant que la tourtière ou le poêlon qui les renferme n'est pas entièrement embrasé, ainsi que la cendre sur laquelle on a mis quelques échantillons qui sont au point quand la couleur a disparu. Cela fait, on presse les plombs dans des formes de pierre ou de fer, qui ont deux canaux, à savoir un de chaque côté, dans lequel le verre doit entrer et être serré. On rogne et l'on redresse les plombs, et ensuite on les assemble sur une table. Ainsi, morceau par morceau, toute l'œuvre s'enchâsse dans les plombs en plusieurs tableaux. Tous les joints des plombs sont ensuite soudés à l'étain, et sur quelques traverses qui doivent supporter les ferrements on met des fils de cuivre scellés, de manière à soutenir et à lier tout l'ensemble. Il est armé de ferrements qui ne doivent pas couper les figures, mais se plier en suivant leurs joints, de façon qu'ils n'empêchent pas de les voir. Ces fers transversaux sont fixés par des enclouures aux ferrements qui soutiennent le tout, et, comme nous l'avons dit, on ne les fait pas droits, mais tordus, pour moins gêner la vue. Sur la bande extérieure, on les fixe aux fenêtres, et ils sont scellés dans les trous de la pierre. Des fils de cuivre qui ont été soudés aux plombs des vitraux relie le tout fortement. Pour que les enfants ou les intempéries ne puissent les abîmer, on met derrière un fin treillis de cuivre. De pareilles œuvres dureraient indéfiniment si elles n'étaient pas d'une matière par trop fragile. Mais il n'en demeure pas moins que ce soit un art difficile, admirable et ingénieux.

**Chapitre XIX. — Du nielle; comment il a donné naissance à la gravure sur cuivre; comment on entaille les objets en argent pour y mettre des émaux en relief; comment on cisèle les objets en métal.**

Le nielle, qui n'est autre chose qu'un dessin gravé et peint sur de l'argent, comme on peint et l'on dessine finement avec la plume, fut inventé par les orfèvres, déjà du temps des Anciens, car on a trouvé de leurs œuvres en or et en argent, sur lesquelles il y avait des creux remplis d'une mixture. On les dessine avec une pointe sur une plaque d'argent, et l'on entaille au burin, qui est un outil carré, ayant un tranchant de biais et à une seule pente, qui le rend plus aigu et taillant des deux côtés; la pointe coule et taille très finement. C'est avec cet

outil que l'on fait toutes les choses qui sont gravées sur des métaux, que l'on veuille remplir les tailles ou les laisser vides, selon l'intention de l'artiste. Quand on a donc entaillé et terminé avec le burin, on prend de l'argent et du plomb, et l'on en compose, au feu, un alliage qui est noir de couleur, très fragile et qui se répand facilement. On l'écrase et on le pose sur la plaque d'argent qui a été entaillée, mais qui doit avoir été soigneusement polie. On approche ensuite la plaque d'un feu de bois vert, et en soufflant, avec un soufflet, on fait en sorte que la flamme touche le nielle. Celui-ci, sous l'action de la chaleur, entrant en fusion et s'écroulant, remplit toutes les tailles qu'a faites le burin. Ensuite, quand la plaque d'argent est refroidie, on enlève soigneusement tout le superflu, avec des grattoirs, on achève peu à peu avec de la pierre ponce, et en frottant avec la main et un cuir jusqu'à ce que l'on obtienne une surface plane et que le tout soit entièrement poli. Maso Finiguerra, artiste florentin, exécuta d'admirables travaux de ce genre, et fut un maître excellent dans cette profession, comme en font foi plusieurs Paix en nielle, que l'on voit à San Giovanni de Florence, et qui sont tenues pour admirables. Ces intailles au burin ont donné naissance aux gravures sur cuivre, dont nous voyons actuellement tant d'exemples, aussi bien italiens qu'allemands, par toute l'Italie. Car, de même qu'on prenait une empreinte en terre des plaques d'argent, avant qu'elles fussent niellées, et qu'on la coulait en soufre, de même les graveurs trouvèrent le moyen de tirer des épreuves à la presse sur les planches de cuivre, comme nous avons vu, aujourd'hui, en tirer au moyen de l'imprimerie.

Voici une autre sorte de travail sur argent, ou sur or, appelé communément émail, qui est une espèce de peinture mélangée à de la sculpture, et dont on se sert pour décorer les vases destinés à contenir de l'eau, en sorte que les émaux paraissent dans le fond. Si l'on veut en incruster dans de l'or, il faut que cet or soit très fin ; et pour l'argent, il faut employer de l'argent, dont l'alliage soit au moins celui d'un *giulio*. Il est nécessaire d'employer le procédé suivant, pour que l'émail puisse rester en place, et ne s'écoule pas hors de son logement. Il faut laisser des rebords sur l'argent, qui soient très minces et ne se voient pas. On fait ainsi un relief contraire à la gravure en creux, et qui contiendra les émaux, tant clairs que foncés, sur la même profondeur qu'une taille. On prend ensuite des émaux vitrifiés et de diverses couleurs, que l'on durcit soigneusement au marteau, et on les tient séparés et distincts l'un de l'autre, dans de petites écuelles



pleines d'eau très claire. Les émaux que l'on emploie pour l'or sont différents de ceux que l'on emploie pour l'argent, et on s'en sert de la manière suivante. On prend séparément les émaux avec une fine palette d'argent, et on les met aux places voulues avec un soin extrême. On en met, et on en remet la quantité qu'il faut, jusqu'à ce qu'ils affleurent exactement. Cela fait, on prend un pot en terre fait exprès, qui doit être percé de trous, et qui a une ouverture sur le devant. On y met intérieurement un petit plat de même percé de trous, de manière à ne pas laisser passer les charbons, on remplit tout le pot jusqu'en haut de charbon de chêne, que l'on allume à la manière ordinaire. Dans le fond du pot, au-dessous de ce plat, et sur une fine plaque de fer, on pose l'objet à émailler, de façon qu'il s'échauffe peu à peu. On l'y maintient jusqu'à ce que les émaux, entrant en fusion, s'écoulent, comme si c'était de l'eau. Cela fait, on laisse refroidir, et, ensuite, avec une fraxinelle, qui est une pierre qui sert à donner le fil aux outils, avec du sable à verre et de l'eau claire, on frotte doucement, jusqu'à rendre à la plaque son poli. Quand on a rogné tout ce qui dépasse, on remet dans le même feu, pour donner la glaçure au tout, par une nouvelle fusion superficielle. On peut obtenir le même résultat à la main, en se servant de tripoli et d'un morceau de cuir; mais il n'est pas utile de faire mention de ce procédé. J'ai parlé de l'autre, parce que, étant une œuvre qui relève de la peinture comme les autres, il m'a paru à propos de le faire.

*Chapitre XX. — De la tausia, ou travail de damasquinure.*

Les Modernes ont encore, en imitation des Anciens, remis en usage une manière d'incrustation sur des métaux entaillés d'argent et d'or, en faisant sur ces métaux des travaux plans ou en demi-relief, ou enfin en bas-relief. En cela, les Modernes ont grandement surpassé les Anciens. C'est ainsi que nous avons vu sur de l'acier des ornements gravés à la *tausia*, autrement dit en damasquinure, nom qui provient de ce qu'à Damas, et dans tout le Levant, on fait ce travail excellemment. Aujourd'hui, nous voyons quantité d'objets en bronze, en laiton ou en cuivre incrustés d'arabesques en argent et en or, objets qui viennent de ces pays. Parmi les travaux anciens, nous avons vu des anneaux d'acier avec des demi-figures et des feuillages également admirables. On a fait de nos jours, et dans ce genre de travail, des armures de guerre couvertes d'arabesques d'or incrusté, et pareillement des étriers, des arçons de selles, des masses d'armes ferrées. On orne

actuellement de la même manière des gardes d'épées, de poignards, de couteaux, et de tout instrument que l'on veut richement décorer et garnir. On opère de la manière suivante. On travaille le fer en creux et à coups de marteaux on y frappe l'or, après avoir fait tout d'abord une incision ou trait de lime fin, en sorte que l'or pénètre dans les fentes et y adhère entièrement. On trace également des contours, des feuillages et d'autres volutes, et l'on y force des fils d'or passés à la filière, en les frappant au marteau, de sorte qu'ils restent fixés comme il a été dit ci-dessus. Il faut, cependant, tenir compte que les fils soient plus gros et les canaux plus étroits, en sorte que les fils y restent mieux forcés. Quantité d'artistes éminents ont produit des œuvres dignes d'éloges dans ce genre, et qui, en effet, sont extrêmement estimées. Aussi n'ai-je pas voulu manquer de faire mention de cet art, qui est un genre d'assemblage, et qui, relevant à la fois de la sculpture et de la peinture, est donc une œuvre qui dérive du dessin.

**Chapitre XXI. — Des gravures sur bois, de la manière de les faire, et quel est leur premier inventeur ; comment avec trois planches on tire des gravures qui paraissent dessinées, et rendent la lumière, l'intermédiaire et les ombres.**

Le premier inventeur des gravures sur bois en trois planches, pour rendre, outre le dessin, les ombres, les intermédiaires et les lumières, fut Ugo da Carpi. Celui-ci, en imitation des gravures sur cuivre, reproduisit leur procédé, en gravant sur des planches de poirier et de buis, qui sont des bois excellents pour ce travail, bien préférables à tous les autres. Il fit ses gravures en trois planches. Sur la première, il porta les profils et les traits de tous les objets ; sur la deuxième, tous les tons voisins du profil, avec une teinte d'aquarelle pour l'ombre ; sur la troisième, les lumières et le fond, laissant le blanc du papier pour les lumières, et teintant le reste pour le fond. Cette dernière planche qui porte la lumière et le fond, se fait de la manière suivante : on prend une épreuve tirée avec la première planche, où sont tous les profils et les traits, et, toute fraîche, on la pose sur la planche de poirier ; puis, en la chargeant avec d'autres feuilles qui ne soient pas humides, on frotte dessus de manière que la feuille qui est fraîche laisse sur la planche la trace de tous les profils des figures. Le peintre prend alors de la céruse à la gomme, et rend sur le poirier les lumières ; quand elles sont faites, le graveur les grave avec ses outils, selon qu'elles sont indiquées. Cette planche est celle qu'on emploie la première, parce

qu'elle donne les lumières et le fond, si elle est imprégnée de couleur à l'huile ; grâce à cette teinte, la planche dépose partout de la couleur, le papier restant blanc en face des points où la planche est gravée. La deuxième planche est celle des ombres, elle est toute unie et teintée d'aquarelle, sauf là où il ne doit point y avoir d'ombres, parce que le bois est gravé. La troisième planche, qui est la première à être exécutée, est celle où le profil de toute chose est gravé, sauf là où il n'y a pas de profil indiqué par le noir de la plume. Les épreuves sont tirées à la presse, et on les y remet trois fois, c'est à dire une fois pour chaque planche, en ayant l'attention de bien les repérer. Certes, ce fut là une admirable invention.

On voit que tous ces genres et tous ces arts ingénieux dérivent tous du dessin, qui est nécessairement l'origine de tous. Si on ne l'a pas, on n'a rien. Bien que tous les secrets et les procédés soient bons, le dessin leur est supérieur. Par lui toute chose perdue se retrouve, et par lui toute chose difficile devient facile. On s'en rendra compte en lisant les Vies des Artistes, qui, aidés par la Nature et par leurs études, ont produit ces œuvres surhumaines, par le seul moyen du dessin.

Je terminerai par là l'Introduction des trois Arts, m'étant peut-être plus longuement étendu que je ne le pensais au début, et je vais entreprendre d'écrire les Vies des grands Artistes.

---



# DISCOURS PRÉLIMINAIRE

## des Vies d'Artistes

---

*Sommaire.* — I. Origine des arts du dessin ; tout d'abord chez les Chaldéens. — II. Chez les Egyptiens et les Hébreux. — III. Chez les Grecs et les Romains. — IV. Chez les Etrusques. — V. De la décadence des Arts chez les Romains. — VI. L'architecture plus lente à tomber en décadence. — VII. Par suite du départ des Césars de Rome, l'architecture tombe en plus grande décadence. — VIII. L'invasion de l'Empire romain par les Barbares conduit à une misérable condition tous les arts du dessin. — IX. Des dommages causés aux arts par suite du zèle maladroit des premiers chrétiens. — X. Dommages encore plus grands occasionnés par les actes de l'empereur Constance II et des Sarrazins. — XI. De l'Art sous les Lombards, et de l'origine de l'architecture dite tudesque. — XII. De quelques-uns des plus beaux édifices élevés à Florence, à Venise et ailleurs. — XIII. L'architecture renaît un peu en Toscane, et particulièrement à Pise. — XIV. A Lucques. — XV. La sculpture, la peinture et la mosaïque commencent à renaître par les œuvres des Italiens, qui abandonnent l'imitation des Grecs. — XVI. L'art antique est distinct de l'art primitif. — XVII. Conclusion.

Je ne doute pas que ce soit une opinion commune et accréditée chez pour ainsi dire, tous les écrivains, que la sculpture, conjointement avec la peinture, aient été naturellement et en premier lieu trouvées par les peuples de l'Égypte. Je sais que quelques autres attribuent aux Chaldéens les premières ébauches des marbres, et les premiers reliefs de statues, de même qu'on attribue encore aux Grecs l'invention du pinceau et du coloris. Quant à moi, je dirai que le dessin, qui est le fondement de l'un et de l'autre de ces arts, bien plus, qui est l'âme propre qui conçoit et nourrit en elle-même toutes les parties des intel-

ligences, le dessin, dis-je, eut sa perfection infinie, devançant l'origine de toutes les autres choses, quand le Dieu suprême, ayant créé le grand corps du monde, et orné le ciel de ses lumières les plus étincelantes, descendit en esprit, plus bas, dans l'air limpide et dans la terre solide, et, créant l'homme, donna, avec la délicate invention des choses, la première forme de la sculpture et de la peinture. C'est de ce premier homme ensuite peu à peu (et l'on ne saurait dire le contraire), comme d'un modèle certain, que furent tirées les statues et les sculptures, ainsi que la difficulté des attitudes et des contours. Il en fut de même des premières peintures, quelles qu'elles fussent, en ce qui concerne le moelleux, l'union et l'harmonie des contrastes que font les lumières avec les ombres. Ainsi donc, le premier modèle, d'où sortit la première image de l'homme, fut une masse de terre, et non sans raison, parce que le divin Architecte du temps et de la nature, étant absolument parfait, voulut montrer dans l'imperfection de la matière le moyen d'en enlever et d'en ajouter. C'est de même qu'agissent habituellement les bons sculpteurs et les bons peintres, qui, ajoutant et retranchant à leurs modèles, amènent leurs ébauches imparfaites au degré de fini et de perfection qu'ils veulent.

Dieu donna à l'homme une grande vivacité de couleurs dans ses chairs, ce qui inspira ensuite la peinture à extraire ces mêmes couleurs des entrailles de la terre, pour reproduire tous les objets qui entrent dans les sujets à peindre. On ne peut tout de même pas affirmer d'une manière certaine que les hommes, avant le Déluge, aient produit des œuvres dans ces trois arts, en imitation d'aussi belles choses, bien qu'on puisse vraisemblablement admettre que de toute manière ils aient peint et sculpté.

Bélus, en effet, fils du superbe Nembrot, environ deux cents ans après le Déluge, fit faire la statue dont naquit ensuite l'idolâtrie. Sa belle-fille, Sémiramis, reine de Babylone, quand elle éleva cette cité, dressa, parmi ses monuments, non seulement diverses espèces d'animaux représentés et peints au naturel, mais encore sa propre image, et celle de Ninus, son mari, ainsi que les statues en bronze de son beau-père, de sa belle-mère et de son arrière belle-mère, selon que le rapporte Diodore de Sicile, leur donnant les noms grecs (les Grecs n'existaient pas encore), de Jupiter, de Junon et d'Ops. C'est de ces statues que les Chaldéens apprirent par aventure à faire les images de leurs dieux. Cent cinquante ans après, Rachel, fuyant de Mésopotamie avec Jacob, son mari, enleva les idoles de Laban, son père, ce que raconte ouvertement la Genèse.

II. — Les Chaldéens ne furent cependant pas seuls à faire des sculptures et des peintures. Les Égyptiens en produisirent également, pratiquant ces arts avec toute l'application que démontra le merveilleux tombeau de Simandias, roi très ancien, décrit tout au long par Diodore de Sicile. Une autre preuve en est le commandement rigoureux fait par Moïse, au sortir de l'Égypte, à savoir que, sous peine de mort, les Hébreux ne se donnassent aucune image de Dieu. Celui-ci, quand il descendit de la montagne, ayant vu que ses tribus avaient élevé un veau d'or, et qu'elles l'adoraient en grande solennité, s'irrita grandement de voir les honneurs divins concédés à l'effigie d'un animal ; non seulement il la brisa et la réduisit en poudre, mais encore, en punition d'une si monstrueuse erreur, il fit massacrer par les Lévités plusieurs milliers des fils d'Israël criminels, qui s'étaient rendus coupables de cette idolâtrie. Ce qui montre que ce n'est pas le fait de produire des statues, mais leur adoration, qui constituait un péché extrême, est ce qu'on fit dans l'Exode, à savoir que l'art du dessin et des statues, non seulement en marbre, mais en toute sorte de métal, fut concédé par la parole divine à Beseleel, de la tribu de Juda, et à Oliab, de la tribu de Dan ; ce furent eux qui firent les deux chérubins d'or, les chandeliers et le voile, les franges des vêtements sacerdotaux, et tant d'autres choses admirables, en métal coulé, dans le tabernacle, avec le seul but de pousser les hommes à les contempler et à les adorer. C'est ainsi qu'inspiré par les choses vues avant le Déluge, l'orgueil des hommes trouva le moyen de faire les statues de ceux qui voulurent laisser d'eux au monde une gloire immortelle. Mais les Grecs, qui expliquent différemment cette origine, disent que les Éthiopiens inventèrent les premières statues (selon Diodore), que les Égyptiens les prirent d'eux, et les Grecs des Égyptiens. On voit d'ailleurs que, déjà du temps d'Homère, la sculpture et la peinture avaient atteint un haut degré de perfection, comme le montre ce divin poète dans la description du bouclier d'Achille, qu'il nous présente avec tout son art, plutôt sculpté et peint que décrit. Lactance Firmian, faisant des contes fabuleux, l'attribue à Prométhée qui, en imitation du Dieu suprême, forma l'image humaine de boue. C'est de lui que l'art de la statuaire prétend descendre. Selon ce qu'écrivit Pline, cet art fut créé en Égypte par Gygès de Lydie. Étant devant le feu et regardant l'ombre de son corps, il fit d'un seul coup avec un charbon son contour sur le mur. A cette époque, pour un temps, on se borna aux simples lignes du corps, sans y mettre de couleur, selon ce qu'affirme le même auteur. Ce procédé fut retrouvé, avec plus de

difficulté, par Philoclès d'Égypte, ainsi que par Cléanthe et Ardyx de Corinthe, et par Delephanès de Sicyone.

III. — Cléophante de Corinthe fut le premier, chez les Grecs, qui se servit de couleurs, et Apollodore, le premier qui inventa le pinceau. Vinrent ensuite Polygnote, Thasius, Zeuxis, Timagoras de Chalcis, Pithius et Alaufus, tous très célèbres. Après eux, l'illustre Apelles fut tenu en haute estime et honoré par Alexandre le Grand. Lucien l'écrivain montre avec quel esprit ingénieux il traita les sujets de la calomnie et de la faveur. Presque tous les peintres et sculpteurs excellents furent toujours dotés par le ciel le plus souvent de l'ornement de la poésie, comme on le raconte de Pacuvius, ainsi que de la philosophie, comme on le voit dans Métrodore, aussi versé en philosophie qu'en peinture ; envoyé par les Athéniens à Paul-Émile, pour orner son triomphe, il resta auprès de lui pour apprendre la philosophie à ses enfants. La sculpture fut également grandement pratiquée en Grèce, et par quantité d'artistes excellents, entre autres : Phidias d'Athènes, Praxitèle et Polyclète, maîtres éminents. De même, Lysique et Pyrgotèle excellèrent dans la sculpture en creux, et Pygmalion dans le relief en ivoire. On raconte de lui qu'il obtint, par ses prières, le souffle et l'esprit pour la statue de déesse qu'il sculptait. La peinture fut également honorée et récompensée par les Anciens grecs et romains, puisqu'ils le témoignèrent à ceux qui la firent fleurir, en leur donnant des cités et de grandes dignités. Cet art brilla à Rome, au point que Fabius donna son nom à sa famille, mettant son titre dans les œuvres qu'il peignit si délicatement dans le temple de la Santé, et dont il prit le nom de Fabius Pictor. Il fut interdit, par un décret public, que les esclaves pratiquassent cet art dans les cités. L'art et les artistes furent continuellement tenus en honneur, au point que leurs œuvres rares étaient envoyées à Rome, comme des choses miraculeuses, pour figurer dans les triomphes parmi les autres dépouilles faites sur les ennemis. Les artistes éminents, s'ils étaient esclaves, étaient affranchis et recevaient d'honorables récompenses des républiques. Les Romains eurent tant d'estime pour ces arts que, pendant le sac de Syracuse, Marcellus voulut que l'on respectât un artiste fameux de cette ville, et que, de plus, on évitât de mettre le feu à la partie de la ville où se trouvait un admirable tableau qui fut ensuite porté à Rome, en grande pompe, dans le triomphe. En peu de temps, les Romains, ayant pour ainsi dire dépouillé le monde, réunirent les artistes et leurs plus belles œuvres : c'est ce qui rendit ensuite la ville de Rome si belle, parce qu'elle fut richement décorée



de ces statues étrangères, bien plus que par celles qui provenaient d'artistes nationaux. Que l'on sache qu'à Rhodes, cité située dans une petite île, on compta plus de trois mille statues, tant de bronze que de marbre. Les Athéniens n'en eurent pas moins, et infiniment plus les habitants d'Olympie et de Delphes. Les Corinthiens en eurent d'innombrables, toutes admirables et de très grand prix. Qui ne sait que Nicomède, roi de Lycie, éperdument désireux de posséder une Vénus de marbre, de la main de Praxitèle, y consacra presque toutes les richesses de ses peuples ? Attalle n'en fit-il pas autant ? Pour avoir le tableau de Bacchus peint par Aristide, il n'hésita pas à consacrer à son acquisition plus de six mille sesterces. Ce tableau fut apporté à Rome par Lucius Mummius et fut placé en grande pompe dans le temple de Cérès. Mais tout en constatant que la noblesse de cet art était tenue en si haut prix, nous ne savons toujours pas d'une manière certaine qui lui donna le jour. Comme on l'a déjà dit ci-dessus, on constate sa très grande antiquité chez les Chaldéens ; d'autres attribuent son origine aux Éthiopiens, et les Grecs se la décernent à eux-mêmes.

IV. — On peut croire, non sans raison, que cette origine est peut-être plus antique chez les Toscans, comme l'atteste notre Léon Batista Alberti. On le voit aussi clairement dans la merveilleuse sculpture de Porsenna, à Chiusi, où, il n'y a pas longtemps, on a trouvé sous terre, entre les murs du Labyrinthe, quelques tuiles en terre cuite, sur lesquelles il y a des figures en demi-relief, si parfaites, et d'une si belle manière que l'on peut facilement reconnaître que l'art n'en était pas à ses commencements, vers cette époque. Bien plus, la perfection de ces œuvres montre que l'art était bien plus près de son apogée que de ses débuts. On peut encore s'en assurer en voyant continuellement retrouver de nombreux fragments de vases arétins, rouges et noirs, remontant à cette époque, comme on s'en rend compte par le style, avec de charmantes intailles, des figurines et des sujets en bas-relief, ainsi que quantité de petits masques en ronde-bosse finement travaillés par les artistes du temps, qui devaient avoir autant de talent que de pratique dans cet art, à en juger par leurs produits. On voit encore, par les statues trouvées à Viterbe, au début du pontificat d'Alexandre VI, que la sculpture était tenue en haute estime en Toscane, et que sa perfection n'était pas petite. On ne sait pas exactement à quelle époque elles furent faites ; toutefois d'après le style des figures, le mode des sépultures et des constructions, non moins que d'après les inscriptions en lettres

toscane, on peut vraisemblablement conjecturer qu'elles sont très anciennes et qu'elles proviennent d'une époque à laquelle cet art avait atteint un haut point. N'avons-nous pas d'ailleurs des exemples plus probants ? On a trouvé à notre époque, c'est à dire l'an 1554, en creusant les fossés et en élevant les fortifications d'Arezzo, une figure en bronze devant représenter la chimère de Bellerophon (1) ; dans cette figure, on reconnaît que la perfection de cet art remonte aux temps anciens des Toscans, comme on s'en rend compte par la manière étrusque, mais beaucoup plus par les lettres gravées sur une griffe. Comme elles sont peu nombreuses, on suppose, personne actuellement ne connaissant la langue étrusque, qu'elles peuvent représenter aussi bien le nom de l'artiste que celui de cette figure, et peut-être aussi les années, comme on le faisait à cette époque. Actuellement, cette figure, à cause de sa beauté et de son antiquité, a été placée par le seigneur duc Cosme dans la salle des appartements neufs de son palais, où j'ai peint les actes du pape Léon X. Outre cette chimère, on a trouvé dans le même lieu quantité de figurines en bronze du même style, qui sont actuellement chez le seigneur duc. Mais, comme les antiquités des œuvres des Grecs, des Éthiopiens et des Chaldéens sont tout aussi incertaines que celles des nôtres, et peut-être plus, il faut le plus souvent fonder l'appréciation de tels objets sur des conjectures qui ne soient pas si faibles qu'elles n'atteignent leur but. Je crois donc que je ne me suis pas écarté de la vérité et je pense que quiconque voudra examiner ce point avec pondération jugera comme moi, quand j'ai déclaré ci-dessus l'origine de ces arts être la nature elle-même, le modèle initial avoir été l'admirable création du monde, et l'auteur cette divine lumière qui est descendue en nous par une grâce singulière, et qui non seulement nous a fait supérieurs aux autres animaux, mais semblables, si j'ose dire, à Dieu. Si, à notre époque, on a vu, comme j'espère pouvoir le montrer d'ici peu par beaucoup d'exemples, que de simples enfants, élevés grossièrement dans les campagnes, ont commencé à dessiner par eux-mêmes et grâce à la vivacité de leur esprit, en prenant pour seuls modèles ces belles peintures et sculptures de la nature, combien plus ne peut-on pas et ne doit-on pas penser, avec vraisemblance que les premiers hommes, d'autant plus rapprochés de leur origine et divine génération, par cela même d'autant plus parfaits et de meilleur esprit, ces premiers hommes, dis-je, ayant pour guide la nature, pour maître un

(1) Cette chimère est au Musée National de Florence.

esprit extrêmement pur, pour exemple l'admirable modèle du monde, ont trouvé en eux-mêmes l'origine de ces arts si nobles, et, partant d'un petit début, peu à peu les ont améliorés, et finalement les ont conduits à perfection ? Je ne veux pas nier pour cela que l'art ait été un moment à son début ; je sais fort bien qu'il est nécessaire qu'il y ait un commencement, et qu'il soit provoqué par quelqu'un. Il est bien possible d'ailleurs que l'un ait aidé l'autre, enseignant et ouvrant la voie au dessin, à la couleur et au relief, parce que notre art est principalement l'imitation de la nature, et ensuite ne pouvant pas de lui-même atteindre si haut, l'imitation des œuvres de ceux que l'on juge plus grands maîtres que soi. J'affirme toutefois que vouloir dire avec précision que tel ou tel ait été le créateur est une entreprise périlleuse, et peut-être bien inutile à connaître, parce que nous voyons la vraie souche et origine là d'où elle sort. De toutes les œuvres qui sont la vie et la gloire des artistes, les premières en date, puis peu à peu les deuxièmes et les troisièmes furent détruites par le temps qui consume toute chose. Comme il n'y avait pas alors d'écrivains, elles ne purent pas, par ce moyen, être connues des générations ultérieures, et les noms des artistes eux-mêmes leur restèrent inconnus. Du jour où les écrivains commencèrent à mentionner les choses antérieures à leur époque, il ne purent parler de celles-ci, puisqu'ils n'avaient pu en avoir connaissance, en sorte que les premières pour eux furent celles dont la mémoire était encore vivante. De même, le premier des poètes, de l'avis général, est, dit-on, Homère, non pas qu'il n'y ait pas eu de poètes avant lui (bien au contraire, il y en eut d'excellents, et cela se voit clairement dans ses œuvres propres), mais de ces poètes primitifs, quels qu'ils fussent, toute connaissance était perdue depuis plus de deux mille ans. Aussi, laissant de côté ce point trop incertain à cause de son antiquité, nous en viendrons à des choses plus claires, et nous parlerons de leur perfection, de leur ruine, de leur restauration, ou pour mieux dire de leur renaissance, toutes choses dont nous pouvons discourir avec plus de fondement.

V. — Je dis donc qu'il est avéré que l'art commença tard à Rome, puisque les premières statues furent, dit-on, l'image de Cérès fondue en métal avec les biens de Spurius Cassius, lequel fut tué par son propre père, qui n'écoula pas la voix du sang, parce que son fils intriguait pour se faire nommer roi. Les arts de la sculpture et de la peinture continuèrent à fleurir, jusqu'à l'extinction des douze Césars, mais non pas avec cette perfection et cette bonté qu'ils offraient auparavant. On voit dans les édifices qu'élevèrent les empereurs, succédant l'un à

l'autre, que chaque jour ces arts allaient déclinant, et venaient à perdre peu à peu l'entière perfection du dessin. Cette décadence se remarque aisément dans les œuvres de sculpture et d'architecture, qui furent faites à Rome, du temps de Constantin, en particulier dans l'arc triomphal que lui éleva le peuple romain, près du Colisée. On y voit que, faute de bons maîtres, non seulement il fallut se servir de sculptures de marbre faites du temps de Trajan, mais encore utiliser les dépouilles amenées à Rome de divers points du monde. Celui qui reconnaîtra que les ornements votifs qui sont dans les médaillons, en sculpture de demi-relief, ainsi que les captifs, les grands sujets, les colonnes, les corniches et les autres détails d'ornement faits auparavant, sont remarquablement travaillés, étant d'ailleurs des morceaux rapportés d'autre part, remarquera de même que les objets qui furent placés comme remplissage par les sculpteurs de cette époque sont des plus grossiers, par exemple, quelques sujets de petites figures en marbre, sous les médaillons, et le soubassement inférieur, où sont des victoires, ainsi que sous les arcs latéraux certaines divinités fluviales, qui sont ridicules, et faites de manière qu'il est permis de croire fermement qu'avant cette époque déjà, l'art avait commencé à tomber en décadence. Les Goths n'étaient pourtant pas venus, ni les autres nations barbares et étrangères, qui ruinèrent tout à la fois l'Italie et les meilleures formes de l'art. Il est vrai qu'aux temps précités, l'architecture avait moins souffert que les autres arts du dessin. Dans le baptistère que le même empereur Constantin fit élever à Latran, à l'entrée du portique principal, on voit, outre d'admirables colonnes de porphyre, des chapiteaux sculptés en marbre et des bases doubles enlevées d'ailleurs, remarquablement sculptées, en sorte que l'ensemble de cette construction est parfaitement bien compris. Au contraire, les stucs, les mosaïques et d'autres incrustations de parois, dues à des artistes de ce temps, ne ressemblent pas aux ornements analogues que Constantin fit placer à l'intérieur, et qui pour la plupart furent enlevés à des temples de divinités païennes. On dit que Constantin en fit autant dans les jardins d'Equizius, où il éleva un temple, qu'il dota ensuite, et donna aux prêtres chrétiens. Pareillement le magnifique temple de Saint-Jean-de-Latran, élevé par ordre du même empereur, montre également la vérité de ce que nous avons dit, à savoir que, de son temps, la sculpture avait déjà singulièrement décliné, parce que l'image du Sauveur et les douze Apôtres en argent qu'il fit faire furent des sculptures très inférieures, faites sans art et sur un dessin très médiocre. Outre cela, celui qui examinera attentivement les médailles de Constantin, sa statue et

les autres statues faites par les sculpteurs de ce temps, œuvres qui sont aujourd'hui au Capitole, verra clairement que ces œuvres sont très loin de la perfection des médailles et des statues des autres empereurs. Toutes ces choses montrent que, longtemps avant la venue des Goths en Italie, la sculpture avait fort décliné.

VI. — Comme nous l'avons dit, l'architecture alla en se maintenant en meilleur état, mais n'étant plus aussi parfaite. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, parce que, comme dans la construction des grands édifices on se servait presque toujours de matériaux anciens, il était facile aux architectes d'imiter, dans les nouvelles constructions, en grande partie les anciennes qu'ils avaient toujours devant les yeux. Il leur était plus facile d'opérer ainsi qu'aux sculpteurs d'imiter les bonnes œuvres de sculpture des Anciens, puisque l'art avait disparu. Que tout cela soit vrai, la preuve en est dans le temple du premier des Apôtres, au Vatican, qu'on n'avait décoré que de colonnes, de bases, de chapiteaux, d'architraves, de corniches, de portes et d'autres ornements, ou incrustations, qui furent tous enlevés de divers lieux et édifices antérieurs, construits et ornés richement. On pourrait en dire autant de Santa Croce in Gerusalemme, que Constantin fit élever, sur la prière de sa mère Hélène ; de Saint-Laurent hors les murs, de Sainte-Agnès, construite par le même, à la requête de Constance, sa fille. Qui ne sait que les fonts, qui servirent au baptême de cette dernière et d'une de ses sœurs, étaient tout entiers couverts d'ornements qui provenaient d'une époque bien antérieure ? N'en est-il pas de même de ce bénitier de porphyre, sculpté de figures admirables, et de quelques candélabres de marbre remarquablement sculptés de feuillages et d'enfants en bas-relief qui sont vraiment de toute beauté ? En somme, pour cette raison et pour bien d'autres, on peut juger à quel point la sculpture était tombée, du temps de Constantin, et, avec elle, les autres plus belles formes de l'art. Le dernier coup qui devait être porté pour leur ruine totale fut le départ de Constantin de Rome, quand il alla porter le siège de l'empire à Byzance. Non seulement il emmena en Grèce tous les meilleurs sculpteurs, et les autres artistes de son temps, quels qu'ils fussent, mais encore il y apporta une infinité de statues et d'autres œuvres de sculpture admirables.

VII. — Après le départ de Constantin, les Césars qui restèrent après lui en Italie, édifiant continuellement à Rome et ailleurs, s'efforcèrent de faire leurs constructions les meilleures qu'ils purent ; mais comme on peut le voir, la sculpture alla toujours de mal en pis, ainsi que la peinture et l'architecture. La cause en fut peut-être que, lorsque les choses

humaines commencent à décliner, elles ne cessent pas d'aller toujours perdant de leur bonté, jusqu'à ce qu'elles atteignent un point au delà duquel elles ne peuvent plus empirer. On voit pareillement que, bien que les architectes du temps du pape Libère s'ingéniassent à faire une grande œuvre dans la construction de l'église Sainte-Marie-Majeure, leur entreprise ne fut pas entièrement couronnée de succès. Bien que cet édifice, qui comme tant d'autres est composé pour la plus grande partie de morceaux anciens, fût élevé avec des mesures très bien comprises, on ne peut néanmoins nier, outre d'autres détails, que la répartition faite tout autour des ornements de stuc et de peintures, au-dessus des colonnes, ne soit pauvre comme dessin, et que quantité d'autres choses que l'on remarque dans ce grand temple n'attestent l'imperfection des arts à cette époque. Bien des années après, quand les chrétiens étaient persécutés sous le règne de Julien l'Apostat, on éleva sur le mont Caelio un temple dédié à saint Jean et à saint Paul martyrs, d'après le style duquel, encore plus mauvais que celui des monuments précités, on se rend compte clairement que l'art à ce moment était presque entièrement perdu. De même les édifices qui furent élevés en Toscane, à cette époque, en font entièrement foi. Pour en passer plusieurs autres sous silence, le temple qui fut dédié, hors les murs d'Arezzo, à San Donato, évêque de cette ville, et qui fut martyrisé sous Julien l'Apostat avec le moine Ilariano, ne fut pas d'une meilleure architecture que les monuments indiqués ci-dessus (1). Il ne faut pas croire que cela provienne d'une autre cause, que de ce qu'à cette époque il n'y avait pas de meilleurs architectes, parce que le temple en question, comme on a pu s'en rendre compte de nos jours, construit à huit faces, avec des matériaux pris au théâtre, à l'amphithéâtre et à d'autres édifices, qui avaient été élevés à Arezzo, avant que cette ville se fût convertie à la foi chrétienne, ce temple, dis-je, fut élevé, sans qu'on épargnât rien, et avec grands frais, et fut orné de colonnes de granit, de porphyre et de *mischio* provenant de ces édifices antiques. Pour ma part, je ne doute pas, eu égard à la dépense que l'on reconnaît avoir été faite dans ce temple, que, si les Arétins avaient eu de meilleurs architectes, ils auraient certainement produit une œuvre merveilleuse. On voit à leur travail qu'ils n'épargnèrent rien pour rendre cette œuvre aussi riche et aussi bien ordonnée qu'ils le purent. D'ailleurs, comme je l'ai déjà dit souvent, l'architecture ayant

(1) Le temple de San Donato, ou Duomo Vecchio d'Arezzo, élevé au XI<sup>e</sup> siècle, fut détruit, en 1561, sur l'ordre de Cosme I<sup>er</sup>, pour donner place aux fortifications de la ville.

moins perdu de sa perfection que les autres arts, on y voyait des parties qui avaient du bon. Dans le même temps, on agrandit l'église de Santa Maria in Grado en l'honneur du même moine Ilariano ; il l'avait, en effet, longtemps habitée, quand il alla avec Donato cueillir la palme du martyre.

VIII. — Mais comme le plus souvent, la fortune, après vous avoir amené au sommet de la roue, vous précipite ensuite en bas, soit pour se railler de vous, soit regrettant ses faveurs premières, il arriva après ces faits que presque toutes les nations barbares se soulevèrent contre les Romains, en divers lieux du monde, et il en résulta, au bout de peu de temps, non seulement l'abaissement de cet empire si grand, mais sa ruine totale, et particulièrement celle de Rome. Cette chute entraîna celle des meilleurs artistes, sculpteurs, peintres et architectes, qui laissèrent leurs arts et leurs personnes mêmes submergés dans l'immense désastre et la destruction de cette ville si célèbre. La peinture et la sculpture furent les premières à succomber, comme étant des arts qui servaient plus au plaisir des yeux qu'à autre chose. L'autre art, c'est à dire l'architecture, étant nécessaire et devant protéger les hommes, continua à vivre, mais il n'avait plus sa perfection et beauté anciennes. Et, si fortuitement les sculptures et les peintures n'avaient présenté aux yeux des générations les images de ceux dont elles devaient perpétuer la mémoire, le souvenir d'un de ces arts comme de l'autre se serait vite éteint. Quelques-unes de ces œuvres furent donc conservées, soit à cause de ceux qu'elles représentaient, soit à cause des inscriptions, aussi bien dans les édifices privés que dans les monuments publics, autrement dit, dans les amphithéâtres, les théâtres, les thermes, les aqueducs, les temples, les obélisques, les colisées, les pyramides, les arcs de triomphe, les entrepôts, les trésors, et finalement les sépultures elles-mêmes. Une grande partie de ces dernières furent détruites par ces hommes barbares et farouches, qui n'avaient de l'homme que la figure et le nom. Ce furent surtout, entre tous les autres, les Visigoths qui, ayant nommé Alaric leur roi, envahirent l'Italie et Rome (1), et la saccagèrent à deux reprises, sans rien épargner. Les Vandales, venus d'Afrique avec Genséric, leur roi (2), en firent autant. Non content de piller et d'exercer sa cruauté, il emmena les habitants en esclavage, les plongeant ainsi dans une misère infinie. Pareil sort advint à Eudoxie, veuve de l'Empereur Valentinien, qui avait été égorgé peu

(1) L'an 410 de notre ère.

(2) En 455.

auparavant par ses propres soldats, qui, complètement dégénérés de l'antique valeur romaine, parce que les meilleures troupes longtemps auparavant avaient été emmenées à Byzance par l'empereur Constantin, n'observaient plus ni coutumes ni bonnes mœurs dans leur manière de vivre. Ainsi, les hommes dignes de ce nom ayant disparu, ainsi que toute vertu, les lois, les costumes, les noms et la langue étant complètement changés, toutes ces causes ensemble et chacune en particulier avaient fait disparaître les beaux esprits et les grands génies, et il ne restait plus rien que de brutal et de grossier.

IX. — Mais, ce qui bien plus que toutes les autres causes de malheur que je viens d'énoncer causa des pertes et des dommages infinis aux professions susdites, fut le zèle fervent de ceux qui professaient la nouvelle religion chrétienne. Après une lutte longue et sanglante, quand elle eut finalement abattu et remplacé l'ancienne religion des païens, grâce à la foule des miracles et à la sincérité des rites, et tandis qu'elle veillait avec un soin vigilant sur les moindres faits qui pussent donner naissance à une erreur à détruire ou à extirper, non seulement ses adhérents mutilèrent et jetèrent à bas toutes les statues admirables, ainsi que les sculptures, peintures, mosaïques et autres ornements des faux dieux adorés par les païens, mais encore ils anéantirent les souvenirs et les monuments élevés à quantité d'hommes éminents, auxquels l'antiquité reconnaissante avait dressé en public, pour leur grand mérite, des statues et d'autres monuments destinés à perpétuer leur mémoire. En outre, pour élever des églises destinées au culte chrétien, non seulement ils détruisirent les temples les plus respectés des dieux, mais pour rendre Saint-Pierre plus riche et plus orné, outre les ornements que ce temple avait dès le début, ils enlevèrent des colonnes de pierre au môle d'Hadrien, qu'on appelle aujourd'hui le château Saint-Ange, et, à beaucoup d'autres monuments, que nous voyons aujourd'hui mutilés. Bien que la religion chrétienne n'agît pas ainsi par haine pour les arts, mais seulement pour outrager et détruire les faux dieux, il n'en est pas moins vrai que ce zèle excessif amena une telle ruine de ces professions autrefois si vénérées, que la forme s'en perdit entièrement. Pour que rien ne manquât à une si grande infortune, la colère de Totila se déchaîna sur Rome. Non seulement il abattit les murs, et ruina avec le fer et le feu les plus admirables et remarquables édifices de cette ville, mais encore il la brûla en entier, et, l'ayant vidée de tous ses habitants, il la laissa en proie aux flammes ; pendant dix-huit jours entiers, il ne s'y trouva pas un vivant. Il abattit et détruisit les statues, les peintures, les mosaïques et les stucs admirables, au point



que la ville ne perdit pas seulement sa majesté, mais que sa forme disparut, ainsi que son existence même. Les appartements de plain-pied des palais et des autres édifices, qui primitivement étaient ornés de stucs, de peintures et de statues, furent ensevelis sous les ruines des constructions supérieures, avec toutes les belles choses qu'on a retrouvées de nos jours. Les générations ultérieures, croyant que le tout était ruiné, plantèrent dessus des vignes, en sorte que, les appartements en question étant restés sous terre, les modernes leur ont donné le nom de grottes, et celui de grotesques aux peintures qu'on y voit à présent.

X — Après les Ostrogoths, qui furent anéantis par Narsès, on continua à habiter les ruines de Rome, mais d'une manière assez malaisée, et après un siècle, Constance II, empereur de Constantinople, vint à Rome. Affablement reçu par les Romains, il mutila, dépouilla et emporta tout ce qui était resté en place dans la malheureuse ville de Rome, et que le hasard, plus que la bonne volonté de ses destructeurs, avait épargné. Il est vrai qu'il ne put jouir de ses dépouilles, parce que, ayant été jeté par une tempête en Sicile, il fut justement égorgé par ses sujets, et il laissa à la fois son butin, le trône et la vie, qui furent la proie de la fortune. Non contente des malheurs de Rome, et pour que les objets volés ne pussent jamais y revenir, elle amena une armée de Sarrazins qui vinrent ravager l'île, et emportèrent à Alexandrie les dépouilles de Rome, avec celles des Siciliens, pour la plus grande honte et pour le plus grand dommage de l'Italie et du monde chrétien. Ainsi, tout ce qui n'avait pas été détruit par les pontifes, et particulièrement par saint Grégoire (duquel on dit qu'il condamna à disparaître le reste des statues et des débris des monuments), fut anéanti par la faute de ce Grec détestable. Enfin, comme il n'y avait plus de vestiges, ni d'indices de quelque œuvre qui fût belle, les hommes qui vinrent ensuite, redevenant rudes et grossiers, s'ils firent des peintures et des sculptures, se laissèrent guider par la nature, et, sous l'influence du milieu où ils vivaient, ils se mirent à produire non d'après les règles des arts anciens, qu'ils n'avaient plus, mais suivant les aptitudes de leurs esprits.

XI. — Les arts du dessin étaient donc réduits à ce point, avant, pendant et après l'époque où les Lombards dominèrent en Italie. Ils allèrent ensuite en s'altérant de plus en plus, bien que l'on produisît dans tous les genres de manière qu'on n'aurait pas pu travailler plus lourdement, et avec moins de dessin. On en voit la preuve, entre autres choses, dans quelques figures qui se trouvent dans le portique

de Saint-Pierre de Rome, au-dessus des portes, et qui sont traitées à la manière grecque, en mémoire de quelques Pères, qui avaient combattu pour la Sainte Église dans les conciles. Il en est de même de quantité d'œuvres du même style, qui existent dans la ville et dans l'exarchat de Ravenne, en particulier celles que l'on voit à Santa Maria Ritonda (1), hors de cette ville, et qui sont un peu postérieures à l'expulsion des Lombards d'Italie. Je ne passerai pas sous silence que, dans cette église, il y a une chose merveilleusement remarquable : c'est la voûte ou coupole qui la recouvre. Bien qu'elle soit large de dix brasses, et qu'elle serve de toit ou de couverture à cette construction, elle est néanmoins d'un seul morceau, si énorme qu'il paraît presque impossible qu'un bloc de la sorte, pesant plus de deux cent mille livres, ait été posé si haut. Pour revenir à notre sujet, on vit sortir des mains des maîtres de cette époque, ces statues bouffonnes et grotesques qui existent encore maintenant dans les œuvres anciennes. Il en fut de même pour l'architecture. Comme il fallait construire, que la forme et la bonne manière étaient entièrement perdues, tant à cause de la mort des artistes que par la ruine et la disparition des beaux monuments, ceux qui s'adonnèrent à cette profession n'édifiaient que des œuvres, qui, pour l'ordonnance et les mesures, n'avaient ni grâce, ni dessin, ni aucune proportion. Alors surgirent de nouveaux architectes qui, s'inspirant de la barbarie de leurs nations, élevèrent ces édifices dont la manière s'appelle aujourd'hui tudesque. Les œuvres qu'ils produisaient paraissent à nous autres modernes plus ridicules qu'à eux estimables. Finalement, les meilleurs d'entre les artistes trouvèrent une forme meilleure et rappelant un peu la bonne forme antique, dans laquelle nous voyons, par toute l'Italie, les plus vieilles églises, à l'exception des antiques, avoir été édifiées par eux. C'est ainsi que nous avons de Théodoric, roi d'Italie, un palais à Ravenne, un palais à Pavie, et un autre à Modène, tous construits dans une manière barbare, plus riches et spacieux que bien compris et d'une bonne architecture. On peut en dire autant de Santo Stefano, à Rimini, de San Martino de Ravenne, et du temple de San Giovanni Evangelista, élevé dans cette ville par Galla Placidia, vers l'année 438 de notre ère, de San Vitale, qui fut édifié l'an 547, et de la Badia de Classi di fuori, en somme de quantité d'autres monastères et temples édifiés depuis les Lombards. Comme on l'a déjà dit, tous ces édifices sont

(1) Ancien tombeau de Théodoric.

grands et magnifiques, mais d'une architecture grotesque. Citons, entre autres, plusieurs abbayes en France élevées à saint Benoît, le monastère et l'église de Mont-Cassin, le temple de San Giovanni Battista à Monza, élevé par Théodelinde, cette reine des Goths, pour laquelle le pape saint Grégoire écrivit ses Dialogues. Dans ce monument, cette reine fit peindre l'histoire des Lombards. D'après ces peintures, on voyait que les Lombards avaient la partie postérieure de la tête rasée, et sur le devant portaient les cheveux longs jusqu'aux épaules; ils se peignaient la figure jusqu'au menton. Leurs vêtements étaient de toile large, dont se servaient aussi les Angles et les Saxons, et qu'ils portaient sous un manteau de diverses couleurs. Leurs souliers étaient ouverts jusqu'aux doigts de pied et se laçaient sur le dessus avec des courroies. Des monuments analogues furent l'église de San Giovanni à Pavie, élevée par Gundiperga, fille de la susdite reine Théodelinde; dans la même ville l'église de San Salvatore, élevée par Aripert, frère de cette reine, qui succéda à Rodoald, mari de Gundiperga; l'église de Sant' Ambrogio à Pavie, élevée par Grimoald, roi des Lombards, qui enleva le trône à Perterit, fils de Ripert. Ce Perterit, rétabli sur le trône, après la mort de Grimoald, construisit également à Pavie un monastère de femmes, appelé le Monasterio Nuovo, et dédié à Notre-Dame et à sainte Agathe. La reine en éleva un hors des murs, en l'honneur de la Vierge Marie in Pertica. Conipert, autre fils de ce Perterit, éleva un monastère et un temple analogues à saint Georges, dit di Coronate, dans le lieu où il avait remporté une grande victoire sur Alaric. Un temple semblable à ceux-ci fut celui que Luitprand, roi des Lombards, et contemporain du roi Pépin, père de Charlemagne, éleva à Pavie, et qu'on appela San Piero in Ciel dauro. Il en est de même du temple de San Piero Clivate que Desiderio, qui régna après Astolphe, éleva dans le diocèse milanais; des monastères de San Vincenzo à Milan, et de Santa Giulia à Brescia. Tous, en effet, furent construits à grands frais, mais dans une manière des plus grossières et sans aucune proportion.

XII. — A Florence ensuite, l'architecture allant un peu en progressant, l'église de Sant' Apostolo, qui fut élevée par Charlemagne, bien que de petites dimensions, fut d'une admirable manière. Les fûts des colonnes, tout en étant de plusieurs morceaux, ont beaucoup de grâce, et sont exécutés avec de belles proportions; en outre, les chapiteaux et les arcs jetés pour les petites voûtes des deux nefs secondaires, montrent qu'en Toscane il était resté quelques bons artistes, ou qu'ils avaient ressuscité. En somme l'architecture de cette église est telle que

Pippo di Ser Brunellesco ne dédaigna pas de s'en servir comme modèle, dans la construction de l'église Santo Spirito, et de celle de San Lorenzo, dans la même cité. On peut en voir autant dans l'église Saint-Marc de Venise (1). Celle-ci (pour ne rien dire de San Giorgio Maggiore, qui fut élevé par Giovanni Morosini l'an 978) fut commencée par le doge Justiniano e Giovanni Particiaco, près de San Teodosio, quand le corps de saint Marc évangéliste fut envoyé d'Alexandrie à Venise. Après plusieurs incendies, qui endommagèrent le palais du doge et l'église, celle-ci fut finalement réédifiée à la manière grecque, sur les mêmes fondations, et dans le mode où on la voit actuellement, avec une très grande dépense, et sur l'avis de plusieurs architectes, du temps du doge Domenico Selvo, l'an 973 de Notre-Seigneur. Celui-ci fit amener des colonnes de tous les lieux où il put en trouver. La construction se prolongea ainsi jusqu'à l'année 1140, Messer Pietro Polani étant doge, et, comme nous l'avons déjà dit, sur les dessins de plusieurs maîtres, tous grecs. C'est dans la même manière grecque, et dans les mêmes temps, que furent élevées les sept abbayes que le comte Ugo, marquis de Brandebourg, fit construire en Toscane. On peut s'en rendre compte dans la Badia de Florence, dans celle de Settimo, et dans les autres. Toutes ces constructions, et les vestiges de celles qui ne sont plus sur pied, témoignent que l'architecture se maintenait quelque peu, mais fortement abâtardie, et bien différente de la belle manière antique. D'autres exemples sont encore plusieurs vieux palais élevés à Florence, après la ruine de Fiesole, œuvres toscanes, mais avec une ordonnance barbare dans les proportions des portes et des fenêtres démesurément longues, dans la forme ogivale des arcs, voûtés en quart-point selon la coutume des architectes étrangers de cette époque. Ensuite, l'an 1013, on voit l'art reprendre un peu de vigueur, dans la reconstruction de l'admirable église de San Miniato in sul Monte, du temps de Messer Alibrando, citoyen et évêque de Florence. Outre l'ornementation en marbre qu'on y voit à l'intérieur et à l'extérieur, on remarque, en examinant la façade antérieure, que les architectes toscans s'efforcèrent d'imiter dans les portes, les fenêtres, les colonnes, les arcs et les corniches, autant que cela fut en leur pouvoir, le bel ordre antique qu'ils pouvaient retrouver en partie dans le temple très ancien de San Giovanni qui se trouvait dans leur cité. Dans le même temps on voit la peinture, qui était presque entièrement éteinte, commencer à

(1) Saint-Marc fut commencé en 977; Pietro Orseolo, étant doge, en posa la première pierre. L'église ne fut pas terminée avant 1071.

reprendre quelque peu, ce que montre la mosaïque (1) qui fut posée dans le chœur de cette église de San Miniato.

XIII. — C'est ainsi et, après ce début, que le dessin et l'amélioration des arts commencèrent à progresser peu à peu en Toscane, comme on le voit l'an 1016, quand les Pisans commencèrent la construction de leur Dôme (2). A cette époque, ce fut une grande chose d'entreprendre un pareil corps d'église, composé de cinq nefs, et presque entièrement en marbre à l'intérieur comme à l'extérieur. Ce temple, qui fut élevé sous la direction, et sur le dessin, de Busketus, Grec de Dulychium, architecte remarquable de cette époque, fut édifié et orné par les Pisans d'une infinité de dépouilles amenées par mer (les Pisans étant alors au sommet de leur grandeur) de divers pays lointains, ce que montrent bien les colonnes, les bases, les chapiteaux, les corniches, et d'autres pierres de toute sorte qu'on y voit. Comme tous ces objets étaient, les uns de petites dimensions, d'autres plus grands, d'autres enfin de moyennes dimensions, Busketus fit preuve de beaucoup de jugement et de talent dans la manière d'en tirer parti, et de faire la division de toute cette construction très bien entendue, tant pour l'intérieur que pour l'extérieur. Entre autres choses, sur la façade antérieure, décorée d'un grand nombre de colonnes, il disposa très ingénieusement la diminution du fronton, et l'orna de sculptures variées et diverses, ainsi que d'autres colonnes et de statues antiques. Il en fit autant aux deux portes principales de la même façade, entre lesquelles, c'est à dire à côté de celle del carroccio, on donna plus tard à Busketus un honorable tombeau avec trois épitaphes, entre lesquelles il y en a une en vers latins qui ne diffèrent pas beaucoup des autres inscriptions de cette époque. La voici :

*Quod vix mille boum possent juga juncta moyere,  
Et quo vix potuit per mare ferre ratis ;  
Buschetti nisu, quod erat mirabile visu,  
Dena puellarum turba levavit onus (3).*

Comme on a fait mention ci-dessus de l'église Sant'Apostolo, à Florence, je ne passerai pas sous silence que sur une plaque de marbre de celle-ci, fixée sur un des côtés du maître-autel, on lit ces mots :

*VIII. V. DIE VI APRILIS, in resurrectione DOMINI, KAROLUS Franco-  
rum rex a Roma revertens, ingressus Florentiam, cum magno gaudio et tri-*

(1) Datée 1297.

(2) Commencé en 1063, d'après l'inscription qui est sur la façade.

(3) Vasari n'a pas rapporté une autre inscription de la même façade mentionnant un autre architecte, Rainaldus, qui vraisemblablement termina le Dôme.

*puidio susceptus, civium copiam torqueis aureis decoravit et in Pentecostem fundavit ecclesiam Sanctorum Apostolorum ; in altari inclusa est lamina plumbea, in qua descripta apparet prefata fundatio et consecratio facta per ARCHIEPISCOPUM TURPINUM, testibus ROLANDO et ULIVERIO (1).*

La construction sus-indiquée du Dôme de Pise excitant, par toute l'Italie et particulièrement en Toscane, l'esprit de quantité de gens à de belles entreprises, fut cause que, dans la ville de Pistoia, on commença, l'an 1032, l'église de San Paulo, en présence du bienheureux Atto, évêque de cette ville (2), comme on le lit dans un contrat de cette époque ; il en fut autant de beaucoup d'autres édifices dont il serait trop long de faire mention à présent. Les temps s'écoulant ensuite, l'année 1060, on éleva à Pise le temple rond de San Giovanni (3) en face du Dôme et sur la même place. Ce qui paraîtra merveilleux, et pour ainsi dire entièrement incroyable, se trouve mentionné dans un vieux livre de l'œuvre du Dôme, à savoir que les colonnes de ce temple de San Giovanni, les pilastres et les voûtes furent élevés et construits en quinze jours, sans un jour de plus. On lit dans le même livre, et qui en aura le désir pourra s'en rendre compte, que pour élever ce temple on mit une imposition d'un denier par feu ; mais on n'y dit pas si c'étaient des deniers d'or ou des petits deniers. Or, dans ce temps-là, d'après le même livre, il y avait à Pise 34.000 feux. Ce fut certainement une œuvre considérable, de grande dépense et difficile à exécuter, particulièrement la voûte de la tribune, faite en forme de poire, et recouverte de plomb. L'extérieur est rempli de colonnes, d'ornements et de sujets sculptés. Sur la frise de la porte du milieu, il y a un Christ avec les douze Apôtres (4), en demi-relief, traités à la manière grecque.

XIV. — A la même époque, c'est à dire l'an 1061, les Lucquois, voulant rivaliser avec les Pisans, commencèrent l'église de San Martino (5), à Lucques, sur le dessin de quelques élèves de Busketus

(1) Une inscription analogue se trouve sur le côté extérieur de la porte d'entrée, à gauche. Elle n'est certainement pas antérieure au xvi<sup>e</sup> siècle.

(2) Atto ne fut nommé évêque qu'en 1133. Le champ, sur lequel fut bâtie l'église destinée à agrandir une église antérieure (que l'on croit avoir été élevée en 748), fut acheté en 1136.

(3) Commencé par Diotisalvi, en 1153, comme le rapporte une inscription gravée sur un pilastre, à droite, en entrant : *MCLIII mense aug. fundata fuit hec Ecclesia.* — Et une autre en face : *Deotisalvi magister hujus operis.*

(4) Erreur : onze demi-figures de saints.

(5) Réédifiée en 1160. La façade due à un certain Guidetto est de 1204, comme le rapporte l'inscription suivante : *MILL. CCIIII CONDIDIT ELECTI TAM PULCRAS DEXTRA GVI BECTI.*

(car il n'y avait pas alors d'autres architectes en Toscane). Sur la façade antérieure de cette église est appliquée un portique de marbre, avec des ornements et des sculptures faites en mémoire du pape Alexandre II, qui fut évêque de cette ville peu avant d'être élevé au pontificat. Cette construction et le pape Alexandre sont mentionnés tout au long dans une inscription de neuf vers latins. On en voit autant dans une autre inscription antique, gravée dans le marbre, sous le portique, entre les portes. Sur la même façade sont quelques figures et sous le portique plusieurs sujets de marbre, en demi-relief, tirés de la vie de saint Martin, et traités à la manière grecque. Mais les meilleurs bas-reliefs, qui sont au-dessus d'une des portes, furent faits, cent soixante-dix ans après par Niccola Pisano, et terminés en 1233, comme on le dira en son temps. Quand on les commença, Abellenato et Aliprando étaient intendants de la fabrique, ce que l'on voit clairement par une inscription gravée en marbre, dans le même lieu. Les figures que l'on doit à Niccola Pisano montrent combien l'art de la sculpture fut amélioré par lui. Les édifices précités servirent de modèles à presque tous, sinon à tous les édifices qui furent élevés en Toscane, de l'époque indiquée ci-dessus jusqu'à l'année 1250. Aussi, voit-on que, dans l'espace de tant d'années, l'architecture n'acquies que peu ou rien et ne s'améliora pas sensiblement, qu'elle resta, au contraire, dans les mêmes termes, et alla en continuant de cette manière grossière dont nous voyons encore maintenant quantité d'exemples subsister. Je n'en ferai pas mention pour le moment, parce que j'en parlerai plus tard, quand l'occasion s'en présentera.

XV. — De même que l'architecture, les bonnes sculptures et peintures, qui avaient été enfouies sous terre pendant les désastres de l'Italie, restèrent jusqu'à la même époque renfermées ou inconnues des hommes qui ne pouvaient apprécier que les arts grossiers en usage courant de leur temps. On ne connaissait d'autres sculptures ou peintures que celles que produisait un reste de vieux peintres grecs, et qui consistaient soit en images de terre et de pierre, soit en figures monstrueuses peintes dont seuls les premiers contours recevaient une couche de couleur. Ces artistes, les meilleurs de leur temps, et étant seuls de leurs professions, furent amenés en Italie où ils apportèrent avec eux la mosaïque, la sculpture et la peinture, dans la forme sous laquelle ils connaissaient ces arts. C'est ainsi qu'ils les enseignèrent aux Italiens, grossièrement et lourdement. Les Italiens les pratiquèrent à leur tour, comme on l'a dit et comme on le dira, jusqu'à un certain moment. Les hommes de ces temps n'étant pas accoutumés à d'autre bonté ni à

plus grande perfection que celles que reflétaient les œuvres qu'ils avaient devant les yeux, admiraient ces œuvres, et celles-ci, si vulgaires qu'elles fussent, passaient pour des chefs-d'œuvre.

Néanmoins, les esprits des générations suivantes, aidés en partie par la subtilité de l'air, s'affirmèrent au point qu'en 1250, le ciel, prenant en pitié les beaux génies que le terroir toscan ne cessait de produire, les ramena à la forme première. Bien que ceux qui les précédaient eussent sous les yeux des ruines d'arcs de triomphe et d'amphithéâtres, des restes de statues, des vases et des colonnes ornées, après l'ère des ravages, des ruines et des incendies de Rome, ils ne surent pas se servir de ce qu'ils voyaient, ou en tirer quelque profit jusqu'au temps que je viens d'indiquer. Les beaux génies qui vinrent ensuite, sachant parfaitement distinguer le bon du mauvais, abandonnèrent la manière ancienne, et revinrent aux antiques pour les imiter avec toute l'industrie et l'intelligence qui étaient en eux.

XVI. — Mais pour que l'on comprenne aisément la différence de ce que j'appelle ancien et antique, j'appelle antiques les œuvres qui précédèrent l'époque de Constantin, à Corinthe, à Athènes et à Rome, ainsi que dans d'autres villes fameuses, et qui furent faites jusqu'aux temps de Néron, des Vespasiens, de Trajan, d'Hadrien et d'Antonin. Les autres œuvres sont appelées anciennes, et sont postérieures à saint Sylvestre ; elles furent produites par un reste d'artistes grecs, qui savaient plutôt teindre que peindre. Comme dans les guerres les excellents artistes primitifs étaient morts, comme on l'a déjà dit, et comme il ne restait que ces Grecs, maîtres anciens et non pas antiques, la peinture consistait en linéaments sur un fond de couleur, comme en font foi actuellement quantité de mosaïques, œuvres de ces Grecs, que l'on voit par toute l'Italie, dans toute église ancienne de n'importe quelle ville, particulièrement dans le dôme de Pise, à Saint-Marc de Venise, et encore autre part. Il en est de même de beaucoup de peintures que ces Grecs continuaient à faire, dans cette manière caractérisée par des figures ayant des yeux de possédés, les mains ouvertes, et debout sur la pointe des pieds. On en voit encore à San Miniato, hors de Florence, entre la porte qui donne dans la sacristie et celle qui donne sur le couvent ; à Santo Spirito de la même ville, sur tout le côté du cloître qui fait face à l'église ; de même à Arezzo, dans les églises San Giuliano, San Bartolommeo et autres ; à Rome, dans le vieux Saint-Pierre, des peintures qui font le tour des fenêtres. Toutes ces peintures tiennent plus du monstrueux dans leurs contours que de l'image de qui que ce soit. Ces Grecs firent pareillement quantité de sculptures



analogues ; on en voit encore maintenant des bas-reliefs au-dessus de la porte de San Michele a piazza Padella, à Florence, à Ognissanti, ainsi que dans beaucoup d'autres lieux des sépultures et des ornements de portes d'églises. Elles ont, comme consoles, des figures destinées à soutenir le toit, si ridicules, si fausses, si laides de proportion et de manière, qu'il paraît impossible d'imaginer quelque chose de plus hideux.

XVII. — J'ai cru devoir pousser jusque-là l'histoire, prise aux débuts, de la sculpture et de la peinture ; peut-être me suis-je plus étendu que je n'aurais dû le faire dans cet ouvrage. Si je l'ai fait, ce n'était pas tant que je fusse transporté par l'amour de l'art, que désireux de rendre un service utile et général à nos artistes. Ceux-ci voyant comment l'art, partant d'un petit début, s'est haussé à un point culminant, et comment d'un si noble degré il a été précipité dans une ruine extrême (la nature de cet art étant par conséquent semblable à celle des autres choses, qui, comme les corps humains, naissent, croissent, vieillissent et meurent), pourront maintenant reconnaître plus facilement la progression de sa renaissance, et l'avènement de sa perfection, qu'il a reconquise de notre temps. Et s'il devait se produire encore (Dieu veuille le contraire !) que l'incurie des hommes, ou la perversité des temps, ou bien encore la volonté divine, à qui il ne plaît pas, semble-t-il, que les choses d'ici-bas se maintiennent longtemps dans une seule forme, conduisissent de nouveau l'art dans les mêmes désordres et la ruine, mes travaux pourront, quelle que soit leur valeur, et s'ils sont dignes de quelque longévité, maintenir l'art dans sa vitalité, par tout ce que j'ai écrit et par ce qu'il me reste à dire, ou tout au moins donner l'idée, à des esprits plus élevés que le mien, de secourir l'art par des moyens plus efficaces ; en sorte que, grâce à ma bonne volonté et à leurs efforts, l'art ait en abondance ces secours et ces ornements dont il a manqué jusqu'à maintenant ; qu'il me soit permis de le dire franchement.

A présent, il est temps d'en venir à la Vie de Giovanni Cimabue. Comme on lui doit le commencement de la nouvelle manière de dessiner et de peindre, il est juste et convenable que sa Vie soit la première de toutes celles que je vais écrire, et dans lesquelles je m'efforcerai le plus possible d'observer l'ordre de leurs manières plutôt que de suivre l'ordre des temps. Je serai bref dans la description de leur extérieur et de leur physionomie, parce que leurs portraits, que j'ai ajoutés, avec autant de recherches et de dépenses que de soin, donneront la véritable effigie de ces artistes mieux que je n'aurais pu

le faire en les décrivant. Et si quelques-uns de ces portraits manquent, ce ne sera pas par ma faute, mais parce qu'on ne les aura trouvés nulle part. Si de plus ces portraits paraissent à quelqu'un par aventure ne pas être semblables à d'autres qu'ils connaissent, que l'on considère que le portrait d'un homme fait quand il avait dix-huit ou vingt ans, ne peut pas être semblable au portrait du même fait quinze ou vingt ans plus tard. A cela j'ajoute que les portraits dessinés ne sont jamais si ressemblants que ceux faits en peinture ; que l'on observe aussi que les graveurs, qui n'ont pas de dessin, altèrent toujours les figures, ne pouvant pas ou ne sachant pas reproduire exactement ces minuties qui rendent les portraits bons et ressemblants, ainsi que cette perfection que rarement ou jamais ont les portraits gravés sur bois. En somme, qui voudra savoir ce que j'ai dû peiner, dépenser et rechercher, pour ces portraits, le verra en lisant ces Vies, et se rendra compte que j'ai cherché à faire pour le mieux.

---

# LES VIES D'ARTISTES

---

PREMIÈRE PARTIE



## Giovanni CIMABUE

*Peintre florentin, né en 1240, mort vers 1302*

AU milieu du déluge de calamités qui ruina et noya la malheureuse Italie, non seulement avait disparu tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, mais encore, ce qui est plus grave, la race des Artistes était complètement éteinte, quand naquit, comme par la grâce de Dieu, dans la ville de Florence, l'an 1240, de la noble famille des Cimabui (1), Giovanni surnommé Cimabue, qui devait rendre son lustre à l'art de la peinture. En grandissant, Cimabue fut jugé par son père et par d'autres avoir un esprit vif et subtil, et il fut envoyé étudier les lettres à Santa Maria Novella, auprès d'un maître qui était de ses parents et qui enseignait dans ce temps-là la grammaire aux novices du couvent; mais, au lieu de s'appliquer aux lettres, et, comme s'il s'y sentait poussé par la nature, il passait tout son temps à dessiner sur ses livres, et sur d'autres feuilles de papier, des hommes, des chevaux, des maisons, et diverses autres fantaisies. La fortune vint d'ailleurs favoriser cette inclination de nature. Quelques peintres grecs ayant été appelés à Florence par ceux qui gouvernaient alors la ville, uniquement pour y faire revivre la peinture plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route, commencèrent à peindre, entre autres choses détruites dans la ville, la chapelle des Gondi (2), dont les voûtes et les parois sont aujourd'hui presque entièrement dégradées par le temps, comme on peut le voir, à Santa Maria Novella, dans cette chapelle qui est placée à côté de la chapelle principale. Cimabue s'étant donc essayé dans cet art qui lui plaisait, et s'échappant souvent de l'école, restait des journées entières à voir travailler ces maîtres, de telle sorte qu'il fut jugé par son père et par ces peintres si apte à la peinture qu'on

(1) Appelée également des Gualtieri. D'après des documents relatifs à la mosaïque du Dôme de Pise, il se serait appelé Cenni, fils de Giuseppe da Firenze, du quartier de Saint' Ambrogio. Cimabue serait donc un surnom.

(2) Santa Maria Novella a été commencée en 1279. Les peintures de la chapelle Gondi, ou de San Luca, étaient postérieures à Cimabue et n'existent plus.

pouvait espérer pour lui une honorable réussite, si on le laissait s'adonner à cette profession ; à sa grande joie, il leur fut adjoint par son père comme élève. S'appliquant donc continuellement, il fut en peu de temps si bien aidé par la nature qu'il surpassa de beaucoup, tant dans le dessin que dans le coloris, la manière des maîtres qui l'enseignaient. Ceux-ci, en effet, ne cherchant pas à faire mieux, avaient produit leurs œuvres, telles qu'on les voit aujourd'hui, c'est à dire, non pas dans la bonne manière grecque antique, mais dans la manière grossière de leur temps. Tout en imitant ces Grecs, il perfectionna grandement leur art et franchit les grossières limites de leur école, comme en font foi à Florence les peintures qu'il exécuta, entre autres le devant d'autel de Santa Cecilia (1) et une madone sur bois dans Santa Croce (2), que l'on plaça et qui est encore fixée à un pilastre, à main droite du chœur. Il fit ensuite, sur un petit tableau à fond d'or, un saint François, qu'il peignit d'après nature (chose nouvelle alors) le mieux qu'il put, et qu'il entoura de vingt petits tableaux représentant toute l'histoire de la vie du saint, et pleins de petites figures sur fond d'or (3). Ayant ensuite entrepris un grand tableau pour les moines de Vallombrosa, dans l'abbaye de Santa Trinità de Florence, il y prodigua tous ses soins, pour répondre à la haute opinion qu'on avait déjà conçue de lui, et il y fit preuve d'une meilleure invention, ainsi que d'un beau style, dans la représentation sur fond d'or d'une Vierge tenant l'Enfant Jésus, et entourée d'une quantité d'anges en adoration (4). Ce tableau terminé fut placé par les moines sur le maître-autel de la dite église. Plus tard, il céda la place à une peinture d'Alesso Baldovinetti qui s'y trouve actuellement (5), et fut relégué dans une petite chapelle de la nef gauche. Il travailla ensuite à fresque sur la façade principale de l'hôpital del Porcellana (6), situé au coin de la Via Nuova, qui conduit au bourg d'Ognissanti, et y représenta en grandeur naturelle, d'un côté de la grande porte, l'Annonciation de la Vierge, et de l'autre Jésus-Christ avec Cléophas et Luc. Dans ces

(1) Aux Offices ; attribution erronée.

(2) Actuellement, et depuis 1857, à la Galerie Nationale de Londres.

(3) Saint François était mort depuis de longues années. Il faut donc entendre que ce tableau, qui est toujours en place, dans la chapelle San Francesco de Santa Croce, mais que Vasari attribue sans fondement à Cimabue, fut peint d'après un modèle fait du vivant de saint François. Ce tableau est actuellement attribué à Margaritone.

(4) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

(5) Remplacée par une Trinité de Pietro Dandini.

(6) Ni l'hôpital, ni la peinture n'existent plus. Hôpital détruit en 1504 ; l'église subsiste (actuellement, SS. Concezione, Via della Scala).

compositions, il s'affranchit du joug de la vieille manière, traitant ses figures et ses draperies avec un peu plus de vivacité, de naturel et de souplesse que les Grecs, si raides et si secs, aussi bien dans leurs peintures que dans leurs mosaïques. Cette manière dure, grossière et plate, était le fruit non de l'étude, mais d'une routine, que les peintres d'alors se transmettaient l'un à l'autre, depuis nombre d'années, sans songer jamais à améliorer le dessin, par la beauté du coloris ou une invention qui fût bonne.

Appelé ensuite par le père gardien qui lui avait fait faire son premier travail à Santa Croce, il exécuta pour lui le grand crucifix en bois qu'on voit encore en place dans l'église (1). Cette œuvre fut cause que le gardien, estimant avoir été bien servi, le conduisit à Pise, à San Francesco, couvent de son ordre, pour y peindre un tableau représentant saint François, qui fut regardé comme un chef-d'œuvre (2). On y reconnaissait un certain degré de bonté dans la tête du saint et les plis des draperies, que personne jusqu'alors, travaillant dans la manière grecque, n'avait atteint, non seulement à Pise, mais encore dans toute l'Italie. Il fit ensuite, pour la même église, une Vierge tenant l'Enfant Jésus et entourée d'anges sur fonds d'or (3). Ce tableau de grandes dimensions fut, peu après, enlevé de sa place primitive, lorsqu'on construisit l'autel de marbre qui existe à présent, et transporté à l'intérieur de l'église, à gauche de la porte d'entrée. Pour cet ouvrage, Cimabue fut comblé d'éloges et largement récompensé par les Pisans. Il peignit également dans leur ville, à la demande de l'abbé de San Paolo in Ripa d'Arno, un petit tableau représentant une sainte Agnès, dont le cadre est entouré de petits épisodes de la vie de cette sainte (4). Ce tableau est actuellement sur l'autel de la Vierge, dans cette église.

Tous ces travaux ayant rendu grandement célèbre le nom de Cimabue, il fut appelé à Assise, petite ville de l'Ombrie (5). En compagnie de quelques peintres grecs, qu'il laissa bien loin derrière lui, il peignit, dans l'église inférieure de San Francesco une partie des voûtes, et sur les murs la vie de Jésus-Christ et celle de saint François. S'enthousiasmant ensuite, il commença, sans aucun aide, à peindre à fresque l'église supérieure. Sur les quatre parois de la grande tribune, au-dessus

(1) N'existe plus. Celui qu'on montre dans la sacristie n'est pas de Cimabue.

(2) Les peintures faites par Cimabue à Pise n'existent plus.

(3) Actuellement à Paris, au Musée du Louvre.

(4) N'existe plus.

(5) La part de Cimabue dans les peintures d'Assise n'est pas très bien établie. (Voir Crowe et Cavalcaselle.) Il se fit certainement aider par ses élèves.

du chœur, il représenta quelques épisodes de la vie de la Vierge, c'est à dire : la Mort de Marie, Jésus-Christ transportant au ciel l'âme de sa mère sur un trône de nuages, le Couronnement de la Vierge entourée d'anges chantant. Le bas de cette composition était rempli d'une foule de saints et de saintes, aujourd'hui détruits par le temps et la poussière. Il peignit également quantité de sujets dans les compartiments de la voûte qui sont au nombre de cinq (1). Dans le premier, au-dessus du chœur, il peignit les quatre Évangélistes, plus grands que nature. On reconnaît encore aujourd'hui, dans ces figures, d'éminentes qualités ; la fraîcheur du coloris dans les carnations montre que, grâce aux travaux de Cimabue, la peinture fit des progrès remarquables dans la fresque. Le deuxième compartiment est semé d'étoiles d'or, sur un fond d'outremer. Le troisième renferme dans des cadres circulaires Jésus-Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint François. Dans chaque médaillon, il y a une figure, et dans chaque quartier de la voûte un médaillon. Le quatrième comme le second, est couvert d'étoiles d'or sur un fond d'outremer. Enfin, le cinquième contient les quatre Docteurs de l'Église, accompagnés des quatre premiers Ordres religieux. Certes, c'est une œuvre considérable et exécutée avec un soin infini. Après avoir terminé les voûtes, Cimabue peignit également à fresque la partie supérieure de la paroi gauche de toute l'église. On voit en allant vers le maître-autel, entre les fenêtres et montant jusqu'à la voûte, huit sujets de l'ancien Testament, commençant au début de la Genèse et représentant les événements les plus notables de la suite. Dans le bas des intervalles qui séparent les fenêtres, lesquelles descendent jusqu'à la galerie qui fait tout le tour intérieur de l'église, il peignit huit autres sujets tirés du reste du vieux Testament. En face de cette œuvre, et dans seize compartiments correspondant aux premiers, il peignit la vie de la Vierge et de Jésus-Christ. Sur la façade intérieure, au-dessus de la porte principale et autour de la rosace, il fit l'Assomption et la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres (2). Cette œuvre, vraiment considérable, d'une grande richesse et admirablement exécutée, dut, à mon avis, combler d'étonnement les peuples de ce temps, la peinture étant restée si longtemps plongée dans de telles ténèbres. De toutes ces peintures (et ce fait est à remarquer), celles de la voûte, ayant moins à souffrir de la poussière et des autres causes de dégradation, se sont le mieux conservées. Giovanni commença ensuite

(1) Existent encore.

(2) Toutes ces peintures existent encore, mais très dégradées.



à peindre la partie inférieure des parois, c'est à dire depuis le bas des fenêtres jusqu'au sol et y travailla quelque peu. Mais, ayant été rappelé à Florence par quelques affaires, il ne poursuivit pas autrement ce travail qui fut achevé, longtemps après, par Giotto, comme nous le dirons en son lieu.

De retour à Florence, Cimabue exécuta de sa propre main dans le cloître de San Spirito, où d'autres maîtres ont peint à la grecque tout le côté qui longe l'église, la décoration de trois travées, où il représenta des épisodes de la vie du Christ qui, certes, sont très bien dessinés (1). A la même époque, il envoya quelques œuvres peintes par lui à Empoli (2), où on les conserve précieusement encore aujourd'hui dans l'église paroissiale de ce château. Il fit ensuite, pour Santa Maria Novella, le tableau de la Vierge, qui est placé en l'air, entre la chapelle des Rucellai et celle des Bardi da Vernio. Cette figure (3), plus grande que toutes celles qu'on avait peintes jusqu'alors, et les anges qui l'entourent témoignent que, si Cimabue pratiquait encore la manière grecque, il s'approchait néanmoins quelque peu, comme dessin et comme mode du style moderne. Aussi cette œuvre émerveilla-t-elle les gens d'alors, qui n'avaient rien vu de plus beau jusqu'à cette époque. Le peuple porta la Madone en triomphe, au bruit des trompettes, de la maison de Cimabue jusqu'à l'église où elle devait être déposée, et l'artiste en tira un grand renom et de grands honneurs. On raconte (4), et on lit dans les mémoires de quelques vieux peintres que, pendant que Cimabue travaillait à ce tableau dans une maison de campagne, près de la porta San Piero, le roi Charles le Vieux d'Anjou passa par Florence, et les magistrats, entre autres honneurs et prévenances, le conduisirent voir le tableau. Comme personne ne l'avait encore vu, tandis qu'on le montrait au roi, tous les Florentins, hommes et femmes, accoururent en foule et avec grand bruit. En souvenir de la joie que manifestèrent les voisins de la maison, on donna au faubourg le nom de Borgo Allegri (5), qu'il a toujours gardé, après qu'il eût été par la suite renfermé dans les murs de la ville.

Dans le couvent de San Francesco, à Pise, (où il exécuta quelques

(1) Peintures détruites.

(2) Ces œuvres ont disparu.

(3) Tableau en place, dans la chapelle Rucellai, à l'extrémité droite du transept.

(4) Ni Villani, ni Malispini ne mentionnent le fait, tout en parlant du passage du roi à Florence, en 1267.

(5) Il portait déjà ce nom en 1301 ; c'est tout ce que l'on sait à ce sujet.

autres travaux, comme on l'a déjà dit), il y a de la main de Cimabue, dans le cloître, à côté de la porte qui donne dans l'église et dans un coin, un petit tableau sur bois peint à *tempera* (1). Il représente le Christ en croix, avec quelques anges autour qui pleurent, et qui, saisissant de leurs mains certaines paroles inscrites autour de la tête du Christ, les dirigent vers les oreilles de la Vierge qui est debout et pleure à droite, et de l'autre côté, vers saint Jean l'Évangéliste, se tenant plein d'affliction, à gauche. Les paroles adressées à la Vierge sont : *Mulier, ecce filius tuus* ; celles adressées à saint Jean sont : *Ecce mater tua* ; et celles que tient un autre ange placé à part disent : *Ex illâ horâ accepit eam discipulus in suam*. Cette peinture nous montre que Cimabue commença à donner de l'éclat et à ouvrir la voie à l'invention, renforçant l'effet de l'art par les paroles, pour mieux exprimer sa pensée : ce fut certes une chose originale et nouvelle. Comme Cimabue avait acquis par ces travaux une grande fortune et une immense réputation, il fut adjoint à Arnolfo Lapo (2), excellent architecte d'alors, dans la construction de Santa Maria del Fiore, à Florence. Finalement, après avoir vécu soixante ans, il passa à une autre vie, l'an 1300 (3), ayant, en quelque sorte, ressuscité la peinture. Il laissa de nombreux élèves, entre autres Giotto, qui fut un peintre du plus haut mérite. Ce Giotto habita, dans la Via del Cocomero, la propre maison de son maître, après la mort de celui-ci. Cimabue fut inhumé dans l'église de Santa Maria del Fiore. Un des Nini composa, en son honneur, l'épithaphe suivante (4) :

*Credidit ut Cimabos picturae castra tenere  
Sic tenuit vivens : nunc tenet astra poli,*

Je ne négligerai pas de dire que la gloire de Cimabue serait plus grande, si elle n'avait été obscurcie par celle de Giotto, son élève, comme le témoigne Dante dans sa *Divine Comédie*. Faisant allusion à l'épithaphe de son tombeau, il dit dans le xi<sup>e</sup> chant du *Purgatoire* :

Cimabue crut être le premier  
Dans la peinture ; aujourd'hui Giotto en a la réputation,  
Au point d'obscurcir la gloire du premier.

Dans l'explication de ces vers, un commentateur de Dante, qui écrivait dans le temps que Giotto vivait, et dix ou douze ans après la

(1) Peinture perdue.

(2) Le fait n'est pas prouvé, aucun document de l'époque n'en parlant.

(3) Après 1301. A cette date, il travaille à la mosaïque du Dôme de Pise.

(4) Épithaphe certainement postérieure aux vers de Dante, cités plus loin.

mort du dit Dante, c'est à dire vers 1334 environ, prononce, en parlant de Cimabue, ces propres paroles : Cimabue de Florence fut peintre dans le temps de l'auteur, infiniment plus noble qu'aucun autre homme ait su l'être et, avec cela, il fut si altier et si dédaigneux que, quelqu'un lui faisait-il remarquer une erreur ou un défaut dans une de ses œuvres, soit qu'il s'en aperçut de lui-même (car l'artiste, comme il arrive souvent, commet une erreur, par suite d'un défaut dans la matière qu'il emploie, ou d'une insuffisance dans l'outil avec lequel il travaille), immédiatement il abandonnait l'œuvre commencée, si chère fût-elle à son cœur. Giotto fut ensuite et est encore, parmi les peintres, le plus remarquable de la même cité de Florence et ses œuvres en font témoignage, à Rome, à Naples, à Avignon, à Florence, à Padoue et dans plusieurs parties du monde.

Vraiment Giotto obscurcit la gloire de Cimabue, de la même manière qu'une grande lumière fait paraître moins brillante l'éclat d'une lumière plus petite. En effet, bien que Cimabue eût été, pour ainsi dire la cause première de la rénovation de l'art de la peinture, néanmoins Giotto, son élève, poussé par une noble ambition, et aidé par le ciel et la nature, fut celui qui, montant plus haut par la pensée, ouvrit la porte de la vérité à ceux qui l'ont ensuite amenée à ce point de grandeur et de perfection, où nous la voyons parvenue dans notre siècle.

On peut voir le portrait de Cimabue de la main de Simone Martini, de Sienne, dans la fresque du chapitre de Santa Maria Novella (1) représentant l'histoire de la Foi. Le visage est de profil et maigre, la barbe courte, un peu rousse et pointue, le front est couvert d'un chaperon analogue à ceux en usage à cette époque, qui fait plusieurs tours et enveloppe le cou d'une belle manière (2). Celui qui est à côté de lui est Simone lui-même, l'auteur de cette œuvre, qui se reproduisit lui-même, à l'aide de deux miroirs, pour faire sa tête de profil. On dit aussi que le soldat couvert de son armure qui se tient entre eux deux est le comte Guido Novello, alors seigneur de Poppi.

(1) Côté droit de la chapelle des Espagnols. L'attribution de cette fresque à Simone Martini est contestée.

(2) Ce cavalier ne représente probablement pas Cimabue ; il porte, en effet, le costume français de l'époque.

## Arnolfo di LAPO (1)

*Architecte florentin, né en 1232 (?), mort en 1301*

Dans le commencement du XII<sup>e</sup> siècle, les Arts allèrent en s'améliorant quelque peu, grâce aux œuvres d'un certain Guglielmo (2), que je crois avoir été d'origine allemande, et quelques édifices furent élevés à grands frais, et d'un style un peu plus soigné qu'auparavant. D'après ce qu'on dit, ce Guglielmo jeta à Pise, l'an 1174, et concurremment avec Bonanno, sculpteur, les fondations du campanile du Dôme, sur lequel sont gravés les mots suivants : A. D. MCLXXIIII CAMPANILE HOC FVIT FVNDATVM MENSE AVGVSTI.

Mais comme ces deux architectes n'avaient pas une grande pratique du genre de fondations nécessaire à Pise, et que les pilotis sur lesquels ils assirent la base ne furent pas suffisants, avant qu'ils fussent arrivés à la mi-hauteur de la bâtisse, la tour pencha d'un côté et fléchit sur le point le plus faible, en sorte que le dit campanile penche de six brasses et demi (3), hors de la verticale, et du côté où les fondations cédèrent. Bien que la partie qui s'est enfoncée en terre soit peu de chose, relativement à la hauteur totale, on ne reste pas moins étonné de voir que la tour n'ait pas été ruinée, ni même qu'elle n'offre de lézardes. La raison en est que l'édifice est cylindrique à l'extérieur et qu'à l'intérieur il est façonné en guise de puits, avec des pierres assemblées de manière qu'il est presque impossible que la chute se produise, la bâtisse étant surtout renforcée par les fondations qui font, hors de terre, une saillie de 3 brasses, construite comme on peut s'en rendre compte, depuis le fléchissement de la tour, et pour le combattre. Je crois fermement que la tour ne serait plus sur pied actuellement, si on l'avait construite carrée, parce que les pierres d'angle auraient poussé dans le vide, comme on le voit souvent, et auraient amené la ruine du tout. Et, si la *Carisenda* (4), tour de Bologne, est carrée, penche et ne tombe pas, cela provient de ce qu'elle est mince, et que son inclinaison n'est pas telle, aggravée par le poids considérable et la hauteur, que celle du campanile de Pise, qui est très célèbre, non pour son profil et son style, mais seulement pour son originalité, celui qui le voit ne pouvant comprendre qu'il puisse tenir debout.

Tandis que Bonanno, le sculpteur susdit, travaillait au campanile,

(1) Fausse dénomination. Arnolfo de Cambio, né à Colle.

(2) Il est capo-maestro du Dôme de Milan en 1165.

(3) En réalité 7 brasses 2/3.

(4) Elevée en 1120.

il fit, l'an 1180, la porte royale en bronze du Dôme de Pise (1), sur laquelle on peut lire: Ego Bonannus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfecì, tempore Benedicti operaii.

Dans le même temps, l'ordre des Frères mineurs de saint François, dont la règle fut confirmée, en 1206, par le pape Innocent III (2), prit un tel développement, tant comme dévotion que comme nombre de frères, non seulement en Italie, mais dans tous les pays du monde, qu'il n'y eut presque aucune ville d'importance qui ne lui fit bâtir des églises et des couvents, à grands frais, et chacune selon ses ressources. Deux ans avant la mort de saint François, frère Élie, tandis que le Saint, général de l'Ordre, était à prêcher hors la ville, et que lui-même était frère gardien, fit commencer, à Assise, une église dédiée à Notre-Dame. Après la mort de saint François, comme toute la chrétienté s'empressait d'aller visiter le corps du bienheureux, qui avait été reconnu tant ami de Dieu, aussi bien en mort qu'en vie, et comme chacun faisait au saint lieu l'offrande que lui permettaient ses ressources, on décida (3) que l'église commencée par le frère Élie serait continuée sur un plan plus vaste et plus riche. On manquait alors de bons architectes, et l'œuvre que l'on projetait en demandait un excellent, car il fallait l'édifier sur une colline très élevée, au bas de laquelle coule un torrent appelé Tescio. Après de nombreuses considérations, on appela à Assise, comme étant le meilleur de son temps, un certain maître Jacopo Tedesco (4), qui, après avoir examiné le site, et entendu la volonté des Pères, qui tinrent, à cet effet, à Assise, un chapitre général, dessina l'ensemble admirable d'un couvent, et d'une église, qu'il divisa, sur son modèle, en trois étages, dont l'un se trouvait complètement sous terre, tandis que les deux autres étages formaient deux églises. Celle qui est au niveau du sol devait être précédée d'une place environnée d'un portique de grandes dimensions, l'autre était l'église proprement dite; on montait de la première à la seconde par le moyen de deux escaliers très commodes, encadrant le chœur, et formant deux rampes séparées par des paliers, pour conduire plus aisément à la deuxième église. Il donna à celle-ci la forme d'un T, ayant en longueur

(1) Elle fut détruite dans l'incendie de 1596. On lui doit également la porte de Monréale signée et datée MCLXXXVI.

(2) Inexact. Elle le fut par bulle pontificale d'Honorius III, en 1216.

(3) En 1228.

(4) Mentionné dans une chronique latine de l'église, ainsi que l'architecte en second, Fra Filippo di Campello, qui construisit l'ancienne église de Santa Chiara, à Assise. Jacopo fut nommé au concours; il était vraisemblablement du nord de l'Italie.

cinq fois sa largeur, chaque travée étant séparée de l'autre par de grands pilastres de pierre, sur lesquels il jeta des arcs très hardis, et entre lesquels il établit des voûtes en croix. C'est sur ce modèle que fut édiflée cette construction, vraiment considérable, et il fut suivi dans toutes ses parties, sauf pour le transept supérieur qui encadre la tribune et le chœur, ainsi que pour les voûtes en croix ; on ne les fit pas comme sur le plan, mais en demi-cintre, à *botte*, pour qu'elles fussent plus solides. On mit ensuite l'autel devant la grande chapelle de l'église inférieure, et, sous cet autel, quand il fut terminé, on plaça solennellement le corps de saint François. Comme le tombeau qui renferme le corps du bienheureux est dans la première église, c'est à dire dans celle qui est souterraine, où personne ne pénètre jamais et dont les portes sont murées, on entoura cet autel d'une grande grille en fer, couverte de riches ornements de marbre et de mosaïque. Cet édifice est accompagné d'un côté de deux sacristies et d'un campanile très élevé, qui a en hauteur cinq fois sa largeur. Le campanile se terminait autrefois par une pyramide octogone très élevée ; mais on la supprima parce qu'elle menaçait ruine. Cette construction fut achevée dans l'espace de quatre ans seulement, grâce au génie de maître Jacopo, et à la sollicitude de frère Élie, après la mort duquel, pour éviter qu'une pareille masse fût jamais ruinée, on flanqua l'église inférieure de douze tours solides, dont chacune renfermait un escalier en colimaçon, montant jusqu'au faite de l'édifice, auquel, avec le temps, on ajouta de nombreuses chapelles et de riches ornements provenant de la munificence des papes, des cardinaux, des souverains et autres grands personnages de toute l'Europe.

Ces travaux valurent à maître Jacopo une telle renommée dans toute l'Italie, qu'il fut appelé à Florence par ceux qui gouvernaient alors la cité. Il y fut reçu plus favorablement qu'on ne saurait le dire, et selon la coutume qu'ont les Florentins, et qu'ils avaient autrefois davantage, d'abrèger les noms, ils l'appelèrent non plus Jacopo, mais Lapo, tout le temps de sa vie qu'il passa entière avec sa famille dans leur ville. Il s'en éloigna à différentes époques, pour diriger en Toscane les constructions de quelques édifices, tels que le palais de Poppi, dans le Casentin, pour le comte (1) de cette ville, qui avait épousé la belle Gualdrada et avait reçu le Casentin en dot ; l'évêché d'Arezzo (2), et le

(1) Erreur. Le comte Guido Guerra dont il s'agit vécut un siècle auparavant.

(2) Commencé en 1218 par Jacopo ; continué, après interruption, en 1275, par Margaritone et terminé, on ne sait par quel architecte, sous l'épiscopat de Guglielmino degli libertini, mort en 1289. C'est la cathédrale actuelle.

palais vieux des seigneurs de Pietramala (1). Mais il eut toujours sa demeure à Florence, où il fonda, en 1218, les piles du pont Alla Carraia, qui alors s'appelait le Ponte Nuovo, et qu'il acheva dans l'espace de deux ans, le recouvrant ensuite de bois, comme c'était l'usage (2). L'an 1221, il dessina et fit commencer l'église de San Salvatore del Vescovado, et celle de San Michele a piazza Padella, où l'on voit encore plusieurs sculptures de cette époque (3). Il donna ensuite des plans pour établir des égouts dans la ville, exhaussa la place de San Giovanni (4), construisit le pont qui porte le nom de Messer Rubaconte da Mandella, Milanais d'origine (5), et trouva le moyen si utile de couvrir de larges dalles les rues que, jusqu'alors, on n'avait pavées qu'en briques. Il fit le modèle du palais des Anziani, actuellement du Podestat (6), et envoya enfin un projet de tombeau de l'empereur Frédéric, que Manfred lui demanda pour l'abbaye de Monreale, en Sicile. Il mourut ensuite, laissant son fils Arnolfo héritier de sa fortune et de ses talents (7).

Arnolfo, destiné à avancer l'art de l'architecture autant que Cimabue avait fait pour la peinture, était âgé de trente ans à la mort de son père, étant né en 1232, et jouissait déjà d'un grand crédit, d'autant plus que non seulement son père lui avait enseigné tout ce qu'il savait lui-même, mais encore que Cimabue lui avait appris à dessiner, pour en tirer parti en sculpture, en sorte qu'il était considéré comme le plus

(1) Détruit par les Florentins en 1384.

(2) Il y a là une erreur manifeste ; Lapo commence l'église d'Assise en 1228, et la date du pont est 1218 !

(3) De ces deux églises, la première existe encore. Mais il ne reste d'antique qu'une partie de la façade, et l'autre, appelée actuellement San Gaetano, fut reconstruite au xvii<sup>e</sup> siècle.

(4) En 1289. Deux délibérations, du 23 janvier et du 12 avril 1289, parlent de paver cette place.

(5) C'est le pont actuel Alle Grazic, entièrement refait de nos jours.

(6) Ou Bargello, commencé en 1250, agrandi en 1345 par Agnolo Gaddi, ou plutôt par Neri Fioravanti et Benci di Cione, dans son état actuel. Voir Villani, lib. XII, cap. XLVI.

(7) Si Lapo mourut du temps de Manfred, roi de Sicile, qui régna de 1258 à 1266, il ne peut être l'auteur des nombreuses constructions que Vasari lui attribue, et dont la plupart sont de beaucoup postérieures. Quant à son fils, un document de 1300 le nomme *Magister Arnolfus de Colle, filius olim Cambii, caput Magister laborerii et operis S. Reparate*. Un autre document de 1266, relatif à l'allocation de la chaire de Sienne à Niccola Pisano, dit qu'Arnolfo et Lapo étaient parmi les disciples de celui-ci : *Secum ducat Senas Arnolfum et Lapum, suos discipulos*, pour faire ce travail. Milanese a mis en avant qu'il s'agit ici de Maestro Lapo, florentin, fils de Ciccio de Cicelo, qui travailla au Dôme de Sienne et obtint droit de cité dans cette ville en 1272.

habile architecte de la Toscane. En 1284, les Florentins construisirent d'après ses projets la dernière enceinte des murs de leur ville, ainsi que la loggia et les pilastres d'Or San Michele, où se vendait le grain, pour lesquels ils suivirent ses plans, se bornant à la brique et à un simple toit. L'année où s'éroula le Poggio de Magnoli, sur la côte de San Giorgio sopra Santa Lucia, dans la Via de' Bardi, on rendit, sur le conseil d'Arnolfo, un décret qui défendait de bâtir et d'élever à l'avenir aucun édifice dans le même endroit, attendu que la roche minée par l'eau présentait de grands dangers, quelle que fût la construction qu'on y élevât, ce qui a été vérifié de nos jours, par suite de la ruine de tant d'édifices et de magnifiques maisons de gentilshommes. L'an 1285, il éleva la Loggia et la Place des Priori, et construisit, dans la Badia de Florence, la grande chapelle et les deux qui l'encadrent, augmentant ainsi les dimensions de l'église et du chœur qui, primitivement, étaient moindres, quand le comte Ugo, fondateur de cette abbaye, les fit édifier (1). Il commença aussi, sur l'ordre du cardinal Giovanni degli Orsini, légat du pape en Toscane, le campanile de cette église, qui fut dès lors beaucoup admiré, quoiqu'il n'ait eu son couronnement de pierre grise qu'en 1330 (2). L'église de Santa Croce des Frères Mineurs fut ensuite commencée, l'an 1294 (3), sur les dessins d'Arnolfo. Il donna un tel développement à la grande nef et aux deux nefs latérales, qu'après y avoir beaucoup réfléchi, ne pouvant faire les voûtes destinées à supporter le toit, à cause du trop grand écartement, il jeta des arcs d'un pilastre à l'autre, et les surmonta de toits à double pente pour faire écouler les eaux pluviales par des chéneaux de pierre ménagés sur les arcs et ayant une pente si rapide que le toit fût à l'abri des infiltrations et, par suite, de la pourriture, comme il l'est en réalité, disposition nouvelle et ingénieuse, digne d'être prise en considération de nos jours. Il donna ensuite le dessin des premiers cloîtres de l'ancien couvent de cette église, et, peu de temps après, fit enlever (4) des parois extérieures de San Giovanni tous les tombeaux et sépultures en marbre et en pierre grise qui y étaient fixés, et qu'il fit placer partie derrière le

(1) La Badia fut fondée en 978 par la comtesse Willa, fille de Boniface, marquis de Toscane, et mère du comte Ugo. L'église fut refaite dans sa forme actuelle, en 1625.

(2) Erreur. Cette date est celle de la mission du cardinal légat qui, effectivement, fit élever le campanile. Arnolfo était mort depuis longtemps. (Villani, liv. X, ch. cxvii.)

(3) Une inscription à l'intérieur de Santa Croce et un décret de la seigneurie donnent la date de 1295. Villani dit 1294. (Liv. VIII, ch. vii.)

(4) En 1293, d'après Villani. (Liv. VIII, ch. iiii.)



campanile, partie sur la façade de la maison canoniale, à côté de l'oratoire de San Zanobi (1). Puis il fit incruster, en marbres noirs de Prato, les huit faces extérieures de San Giovanni, remplaçant ainsi les bandes de pierre grise qui, primitivement, séparaient ces marbres antiques. Pendant ce temps, les Florentins, voulant faire construire, dans le Val supérieur d'Arno, le château de San Giovanni et Castel Franco (2), pour assurer l'approvisionnement de la ville pendant les marchés, Arnolfo en donna le dessin, l'an 1295, et s'acquitta si bien de ces nouveaux travaux, qu'ils le nommèrent citoyen de leur ville.

Les Florentins, ayant résolu ensuite (3), comme le raconte Giovanni Villani dans son Histoire (4), d'édifier une cathédrale dans leur ville, et de la faire telle que, pour la grandeur et la magnificence, on ne pût désirer œuvre plus grande ni plus belle, due à l'industrie et au pouvoir des hommes, Arnolfo exécuta les plans et le modèle du temple de Santa Maria del Fiore, que l'on ne saura jamais assez louer. Il voulut que cet édifice fût extérieurement tout incrusté de marbre, et orné d'un assemblage de corniches, de pilastres, de colonnes, de feuillages, de figures, et d'autres objets sculptés, dont la plus grande partie, sinon le tout, a été amenée assez près de la perfection qu'il voulait y mettre. Ce qu'il y a de plus surprenant, dans tous ces travaux, est que, pour faire l'aire de l'église qui est admirable, il dut incorporer, outre Santa Reparata, nombre de petites églises et de maisons qui étaient autour, et qu'il jeta les fondations, d'une telle bâtisse, avec tant de soin et de jugement, les faisant larges et profondes, les composant de moellons et d'un mortier de chaux, avec de grosses pierres dans le fond (en sorte que la place s'appelle encore maintenant *lungo i fundamenti* — le long des fondations), qu'elles ont, depuis, pu supporter sans danger le poids de l'immense masse de la coupole que Filippo Brunellesco édifia dessus (5). Le commencement des travaux de fondation et de ce temple si important fut célébré avec beaucoup de solennité, car la première pierre fut posée le jour de la Nativité de la Vierge, en 1295, par le cardinal légat (6), en

(1) Quelques-unes se trouvent encore dans la cour du palais Riccardi. — Les dalles de marbre du toit furent refaites de 1450 à 1465, en même temps qu'on posa les lames de plomb.

(2) En 1296, d'après Villani. (Liv. VIII, ch. xvii.)

(3) Décret de 1294.

(4) Liv. VIII, chap. ix.

(5) Elles ont un peu cédé sous le poids de la coupole, ce qui a amené une grande lézarde sans danger.

(6) Pietro Valeriano di Piperno.

présence de plusieurs évêques, du clergé, du podestat, des capitaines, des prieurs, des autres magistrats de la ville, enfin de tout le peuple. Il l'appela Santa Maria del Fiore (1). Comme on prévoyait que la dépense entraînée par cette entreprise serait considérable, on établit, à l'Office de la commune, une taxe de quatre deniers par livre sur toutes les marchandises qui sortiraient de la ville, et un impôt annuel de deux sous par tête. De plus, le pape et le légat accordèrent de très grandes indulgences à ceux qui apporteraient leurs aumônes. Je ne passerai pas sous silence qu'indépendamment des fondations très larges et profondes de quinze brasses, à chaque angle des huit faces du monument, on plaça judicieusement de solides contre-forts qui donnèrent à Brunellesco le courage d'y asseoir la coupole, infiniment plus lourde que celle qu'Arnolfo avait peut-être pensé y édifier. On raconte (2) que, lorsqu'on commença les deux premières portes latérales de marbre, Arnolfo y fit sculpter sur une frise des feuilles de figuier, que l'on prétend avoir été ses armoiries et celles de son père, ce qui engagerait à croire que de lui descendrait la famille des Lapi, actuellement comptant dans la noblesse florentine. D'autres prétendent que Filippo di Ser Brunellesco descendait d'Arnolfo. On dit aussi que les Lapi sont venus de Figaruolo, château situé à l'embouchure du Pô, mais revenons à Arnolfo (3).

Pour la grandeur de cette œuvre, il mérite des louanges infinies et une gloire éternelle, ayant particulièrement fait inscrire de marbre de diverses couleurs tout l'extérieur de l'édifice, jusqu'au moindre recoin. Il avait alors acquis tant de crédit qu'on n'entreprenait plus rien d'important sans recourir à ses conseils. L'an 1284 (4), comme on avait terminé les fondations de la dernière enceinte, commencées par la commune de Florence, comme nous l'avons dit plus haut, et que les tours des portes étaient très avancées, il donna le plan du palais des Signori, et en commença la construction, en imitant le palais que Lapo, son père, avait construit, dans le Casentin, pour les comtes de Poppi (5). Bien que ce plan fût vaste et magnifique, il ne put l'exécuter

(1) Le nom de Santa Reparata ne fut modifié qu'en 1412, par une délibération de la Seigneurie.

(2) Tout ce qui suit n'est que de la fantaisie. Vasari donne ensuite les mesures du Dôme, qui n'ont pas été reproduites, étant inexactes.

(3) Il s'agit de la famille des Lapi Ficozzi.

(4) Erreur. Le décret de la commune ordonnant la construction du Palais des Prieurs est du 30 décembre 1298.

(5) Voir une vue ancienne de ce palais, sur une fresque giottesque, représentant l'expulsion du duc d'Athènes en 1344, et conservée au théâtre Verdi, via Ghibellina.

avec la perfection que l'art demandait et qu'il aurait voulu lui donner ; car les maisons appartenant aux Uberti, gibelins rebelles, ayant été jetées à terre, et la place ayant été rendue nette, la sottise opiniâtreté de quelques-uns fut telle qu'Arnolfo, malgré toutes les raisons qu'il invoqua, n'obtint même pas qu'on lui permît de faire son bâtiment rectangulaire, ceux qui gouvernaient la ville ne voulant d'aucune manière que le palais eût ses fondations sur le terrain en question. Plutôt que de le laisser opérer librement au milieu de la place, ils préférèrent le voir abattre la nef septentrionale de San Pier Scheraggio, outre qu'ils exigèrent qu'il unît au palais et rendît praticable la tour des Foraboschi, appelée la tour della Vacca, haute de cinquante brasses, qu'ils destinaient à renfermer la grosse cloche de la ville, plus quelques maisons achetées par la commune pour cette construction. On ne doit donc pas s'étonner si cet édifice est de travers et hors d'équerre, car il fallut, pour placer la tour au centre, et la rendre plus solide, la bander avec les murailles du palais. Comme Arnolfo fortifia la tour avec de bons matériaux, il fut ensuite facile à d'autres architectes de la surmonter du campanile élevé qu'on y voit actuellement, car en deux ans il ne put achever que le palais auquel, depuis, on a apporté chaque jour toutes ces améliorations qui lui donnent aujourd'hui tant de grandeur et de majesté.

Après avoir accompli ces travaux et beaucoup d'autres aussi utiles que remarquables, ayant atteint l'âge de 70 ans. Arnolfo mourut en 1300 (1), dans le même temps que Giovanni Villani commençait à écrire l'histoire universelle de son temps. Non seulement il jeta les fondations de Santa Maria del Fiore, mais encore il banda, pour sa plus grande gloire, trois des principaux arcs qui soutiennent la coupole. Il mérita que son nom passât à la postérité dans une inscription de marbre, placée à l'intérieur de l'église, face au campanile, et qui existe encore.

Dans la fresque de Simone de Sienne, au chapitre de Santa Maria Novella (2), il y a une vue de l'extérieur de la coupole de Santa Maria del Fiore, d'après le modèle original en bois d'Arnolfo. On verra d'après cela qu'il avait l'intention de faire reposer directement la coupole sur les piliers, à la terminaison de la première corniche, tandis que Filippo di Ser Brunellesco, pour la soulager et la rendre

(1) Dans le nécrologe de Santa Reparata, conservé aux archives du Dôme, on lit : *viii idus (martii) Obiit magister Arnolfus de l'opera di sancta Reparata, mdcc. li* mourut le 8 mars 1300 (style ordinaire 1301).

(2) Fresque droite de la chapelle des Espagnols.

plus légère à l'œil, l'exhaussa, avant de la voûter, de toute la hauteur du tambour où sont les œils de bœuf, et cette différence serait encore plus claire, si l'incurie, ou le peu de soin de ceux qui ont dirigé l'œuvre de Santa Maria del Fiore dans les années ultérieures, n'avait laissé se perdre le modèle que fit Arnolfo, ainsi que ceux de Brunellesco et d'autres maîtres (1).

---

## NICCOLA et GIOVANNI

*Sculpteurs pisans, le premier né entre 1205 et 1207, mort en 1278 ;  
le second né vers 1250, mort après 1328*

Après avoir parlé du dessin et de la peinture dans la Vie de Cimabue, de l'architecture dans celle d'Arnolfo di Lapo, nous nous occuperons, dans celle de Niccola et Giovanni de Pise, de la sculpture et des importantes constructions qu'ils édifièrent. En effet, leurs œuvres de sculpture et d'architecture méritent d'être célébrées, tant à cause de leur grandeur et de leur magnificence que pour leur belle conception. Ils ont, en grande partie, fait disparaître dans le travail du marbre, et dans la construction, cette vieille manière grecque, grossière et disproportionnée ; de plus, ils ont fait preuve de plus d'invention dans les sujets, et ils ont donné une meilleure attitude à leurs figures.

Tandis que Niccola se trouvait sous la direction de quelques sculpteurs grecs, qui travaillaient aux figures et aux autres sculptures d'ornement du Dôme de Pise et du Baptistère, il se trouva, parmi une multitude de marbres amenés par la flotte des Pisans, plusieurs sarcophages antiques qui sont aujourd'hui au Campo Santo de cette ville. Sur l'un d'eux, extrêmement beau (2), était sculptée la chasse du sanglier de Calydon, dans un style admirable, car les nus et les draperies étaient d'un dessin parfait et d'une exécution merveilleuse. Ce sarcophage ayant été, à cause de sa beauté, encastré, par les Pisans, dans la façade du Dôme, du côté de San Rocco, et à côté de la porte latérale principale, servit à renfermer le corps de Béatrix, mère de la comtesse Mathilde, si l'on s'en rapporte à l'inscription gravée sur le

(1) Après la mort d'Arnolfo, la construction du Dôme fut interrompue. En 1357, il fut repris, agrandi, puis terminé par Francesco Talenti, qui conserva la largeur de la nef, mais allongea l'église de deux travées du côté de la façade. Les murs latéraux furent surélevés, et leur décoration extérieure en partie modifiée.

(2) Actuellement au Campo Santo ; mais Vasari fait erreur : il s'agit ici d'un sarcophage orné de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte, également au Campo Santo.

marbre. Niccola, considérant la beauté de ce monument qui lui plaisait fort, l'étudia avec tant de soin, pour en imiter la manière, ainsi que celle de belles sculptures ornant d'autres sarcophages, qu'il fut bientôt regardé comme le plus habile sculpteur de son temps, aucun autre sculpteur ne s'étant fait un nom en Toscane, depuis Arnolfo (1), que Fuccio, architecte et sculpteur florentin, qui construisit, en 1229, l'église de Santa Maria sopra Arno, à Florence, au-dessus d'une porte de laquelle il mit son nom (2), et qui éleva dans l'église de San Francesco, à Assise, le tombeau en marbre de la reine de Chypre (3), orné de nombreuses figures, parmi lesquelles sa propre statue, assise sur un lion, emblème de la grandeur d'âme de cette reine, qui, après sa mort, laissa de grosses sommes d'argent au couvent, pour que l'on pût terminer les constructions.

Niccola, s'étant donc fait connaître comme bien meilleur maître que Fuccio, fut appelé à Bologne, l'an 1225, après la mort de saint Dominique (4) Calagora, fondateur de l'ordre des Frères Prêcheurs pour faire en marbre le tombeau de ce saint. Après s'être mis d'accord avec celui qui en avait la charge, il le sculpta en l'ornant de figures nombreuses, tel qu'on le voit encore maintenant, et le termina en 1231, à la louange générale, car cette œuvre fut regardée comme admirable et comme la plus belle de toutes les sculptures qui eussent été faites jusqu'alors. Il donna également le modèle de cette église, et d'une grande partie du couvent, puis il revint en Toscane, et trouva que Fuccio avait quitté Florence pour se rendre à Rome, dans le temps que le pape Honorius couronna l'empereur Frédéric (5). Fuccio suivit ensuite ce dernier à Naples, où il termina le Castello dell' Uovo (6), le Castel Capuana (7), appelé aujourd'hui la Vicaria, qui renferme tous les tribunaux du royaume. Il fit aussi à Capoue les tours de l'enceinte, et les portes qui donnent sur le Volturne, ainsi que deux parcs environnés de murailles, l'un pour la chasse à l'oiseau, à Gravina, et l'autre à Melfi, pour la chasse d'hiver. Là ne se bornèrent pas ses travaux, mais nous les

(1) Arnolfo fut au contraire élève de Niccola.

(2) Cette église n'existe plus ; l'inscription de Fuccio est actuellement au Musée National de Florence.

(3) Reine inconnue. La chronique du couvent l'appelle Hécube, mais dit qu'elle mourut en 1240. — *Ce tombeau est encore en place.*

(4) Saint Dominique Guzman, né à Calaroga, mort le 6 août 1221, canonisé en 1234. Nicolas et son élève Fra Guglielmo terminent le tombeau en 1267.

(5) En 1221.

(6) Commencé en 1154, fini en 1221.

(7) Commencé sous Guillaume I<sup>er</sup>, fini par Frédéric II, en 1231, Pietro di Toledo y transporta, en 1540, tous les tribunaux.

passerons sous silence pour retourner à Niccola qui, pendant ce temps, s'adonnait, à Florence, non seulement à la sculpture, mais aussi à l'architecture, qui commençait à s'améliorer, des constructions s'élevant sur un meilleur dessin dans toute l'Italie, et particulièrement en Toscane. C'est ainsi qu'il contribua pour une bonne part à la construction de la Badia di Settimo, laissée inachevée par les exécuteurs testamentaires du comte Ugo de Brandebourg, ainsi que les six autres, comme nous l'avons dit ci-dessus. Bien qu'on lise sur une inscription en marbre du campanile de l'abbaye : *Gugliel. me fecit* (1), on reconnaît d'après le style que ce monument fut élevé sur les avis de Niccola, qui à la même époque fit à Pise le vieux palais degli Anziani, remplacé de notre temps par le couvent et le palais des Chevaliers de Saint-Étienne, dus à Giorgio Vasari, peintre et architecte d'Arezzo.

Pise doit encore plusieurs autres palais et églises à Niccola, qui fut le premier, alors que la bonne manière de construire était perdue, à mettre en usage à Pise de fonder les édifices sur des pilastres unis entre eux par des arcs, après avoir établi ces pilastres sur de solides pilotis. En opérant autrement, si la première couche des fondations venait à s'enfoncer dans le sol peu consistant, les murailles s'écroulaient forcément, tandis que les pilotis donnent aux édifices une très grande solidité, comme l'expérience l'a montré. C'est sur son dessin que fut édifiée l'église San Michele in Borgo (2), appartenant aux moines des Camaldules. Mais l'œuvre la plus belle, la plus ingénieuse, en même temps que la plus originale qu'il ait jamais faite, est le campanile de San Niccola, à Pise, dépendant du couvent des Augustins (3). Extérieurement il est octogone, et circulaire au dedans ; un escalier en spirale, au milieu duquel est un espace vide en forme de puits, conduit jusqu'au sommet. De quatre en quatre marches sont disposées des colonnes servant de supports à des arcs rampants qui tournent autour du noyau. Comme la voûte de l'escalier repose sur ces arcs, la disposition est telle que ceux qui sont à terre voient constamment ceux qui montent, et inversement, que ceux qui sont à mi-chemin voient à la fois ceux qui sont en haut et ceux qui sont en bas. Cette capricieuse invention fut plus tard mise en œuvre, avec de plus justes mesures et plus d'ornement, sous Jules II, par Bramante, dans le Belvédère à Rome et d'après l'ordre de Clément VII, par Antonio da San Gallo, dans le

(1) Vasari fait erreur. L'inscription est *GLASITDNO (Gloria sit Domino)*.

(2) Fondée en 1018, agrandie en 1219, terminée en 1304 par Fra Guglielmo da Pisa, élève de Niccola.

(3) Ce campanile est fortement incliné.

puits d'Orvieto, comme nous le dirons lorsqu'il en sera temps. Niccola, non moins excellent sculpteur qu'architecte, plaça sur la façade de l'église de San Martino, à Lucques, sous le portique qui surmonte la petite porte de gauche en entrant, un bas-relief en marbre représentant la Descente de Croix, et plein de figures exécutées avec un soin infini (1); il fouilla le marbre et donna à son œuvre un tel fini, qu'il fit espérer à ceux qui pratiquaient alors les arts si péniblement, qu'il viendrait bientôt celui qui devait leur faciliter la tâche et leur indiquer une meilleure voie. L'an 1240, il donna le dessin de l'église San Jacopo de Pistoia (2), et y fit couvrir de mosaïques la voûte de l'abside par des maîtres toscans; bien que ce travail fût considéré comme coûteux et difficile à cette époque, nous devons plutôt le condamner et le mépriser que l'admirer, d'autant qu'il procède de cette manière pauvre en dessin et en composition qui régnait alors dans toute l'Italie. Niccola donc, par ses œuvres de sculpture et d'architecture, allait acquérant de plus en plus une renommée supérieure à celle des sculpteurs et architectes qui travaillaient alors dans la Romagne. On peut le voir d'après les églises de Sant'Ippolito et de San Giovanni à Faenza; le Dôme, San Francesco et les maisons des Traversari, l'église de Porto à Ravenne; le palais public, la maison des Malatesti et d'autres édifices à Rimini. Ce sont des constructions bien inférieures aux vieux édifices bâtis à la même époque en Toscane. Et ce que l'on a dit de la Romagne s'applique également à une partie de la Lombardie. Que l'on regarde, pour s'en convaincre, le Dôme de Ferrare (3) et les autres constructions élevées par le marquis Azzo. On verra alors combien ils sont loin du Santo de Padoue, élevé sur les dessins de Niccola (4), et de l'église des Frères Mineurs de Venise, deux constructions aussi magnifiques que célèbres.

A cette époque, beaucoup d'artistes, mus par une noble émulation, s'appliquèrent à la sculpture, avec plus d'ardeur qu'ils ne l'avaient fait auparavant, particulièrement à Milan, où nombre de Lombards et d'Allemands coopérèrent à la construction du Dôme, les mêmes qui se dispersèrent ensuite par toute l'Italie, à cause des discordes survenues entre les Milanais et l'empereur Frédéric. Il en arriva de même

(1) Ce bas-relief est accompagné d'une Adoration des Mages qu'on attribue à Giovanni.

(2) Par un contrat du 11 juillet 1272, Niccola s'oblige à restaurer l'autel de cette église. — Les mosaïques ont disparu, l'église ayant été refaite au xvi<sup>e</sup> siècle.

(3) Refait au xviii<sup>e</sup> siècle.

(4) Attribution douteuse, qui n'est justifiée par aucun document.

à Florence. Pendant qu'on élevait, sur les dessins de Niccola, la petite église de la Misericordia (1), sur la place de San Giovanni, il sculpta en marbre la Vierge, saint Dominique et sainte Madeleine qui l'encadrent et qui ornent encore aujourd'hui la façade extérieure de cette église.

Dans ce temps (2), les Florentins avaient entrepris de renverser un grand nombre de tours qui menaçaient la sûreté du peuple dans les luttes fréquentes qui s'engageaient entre Guelfes et Gibelins ; mais il leur paraissait devoir être très difficile de détruire, sur la place de San Giovanni, la tour del Guardamorto qui avait une élévation extraordinaire et dont les pierres étaient tellement liées que l'on ne pouvait les séparer avec la pioche. Alors Niccola, ayant fait couper le pied de la tour d'un côté en l'étayant avec des chevalets courts d'une brasse et demie, mit ensuite le feu aux chevalets, et la tour, s'étant désagrégée, s'écroura d'elle-même. Ce moyen parut tellement ingénieux et commode pour ce genre de travaux qu'il est devenu d'un usage courant quand on veut rapidement jeter à terre un édifice. Niccola assista à la première fondation du Dôme de Sienne et dessina le temple de San Giovanni (3), dans la même ville ; puis, étant retourné à Florence, l'année même que les Guelfes revinrent (4), il donna les plans de l'église Santa Trinità et du monastère des religieuses de Faenza, actuellement détruit et remplacé par la citadelle (5).

Appelé ensuite par les habitants de Volterra, l'an 1257, qu'ils se soumirent aux Florentins, pour agrandir leur cathédrale qui était de petites dimensions, il rectifia sa forme, sans la redresser entièrement, et la rendit plus magnifique qu'elle n'était auparavant. Étant finalement de retour à Pise, et voulant laisser de lui un souvenir à sa patrie, il sculpta en marbre la chaire de San Giovanni (6) et y représenta, entre autres choses, le Jugement dernier. Les nombreuses figures qu'il y fit sont, sinon parfaites de dessin, du moins travaillées avec un soin et une patience infinies. Comme il pensa avec raison avoir fait une œuvre digne d'éloges, il grava au bas ces vers :

*Anno milleno bis centum triceno  
Hoc opu insigne sculpsit Nicola Pisanus (7).*

(1) Fausse attribution. Ce petit monument, appelé aujourd'hui le Bigallo, fut élevé en 1352. Les sculptures de la façade sont de Filippo di Cristoforo et datent de 1413.

(2) En 1248, d'après Villani. (Liv. VI, ch. xxxi).

(3) Attributions douteuses.

(4) En 1250, d'après Villani. (Liv. VI, ch. XLII.)

(5) Erreur. Le couvent est de 1281, et Niccola mourut en 1278.

(6) Achevée en 1260.

(7) Incomplet ; il manque le troisième vers : *Laudetur digne tam bene docta manus.*



Les Siennois (1), poussés par la réputation de cet ouvrage qui plut non seulement aux Pisans, mais à quiconque le voit, confièrent également la chaire de leur cathédrale à Niccola, Guglielmo Mariscotti étant podestat de la ville (2). Il y représenta plusieurs épisodes de la vie de Jésus-Christ et en retira une grande gloire, tant pour les figures des bas-reliefs que pour les statuettes détachées, d'un travail très difficile, qui sont tout autour. Il donna pareillement le dessin de l'église et du couvent de San Domenico, à Arezzo, aux seigneurs de Pietramala qui les firent construire, et, cédant aux prières de l'évêque degli Ubertini, il restaura l'église paroissiale de Cortone et jeta les fondations de celle de Santa Margherita (3), pour les Frères de Saint-François, au point le plus élevé de la ville. Tant de travaux ajoutaient chaque jour à la renommée de Niccola ; aussi fut-il appelé, l'an 1257, par le pape Clément IV, à Viterbe, où, entre autres choses, il restaura l'église et le couvent des Dominicains. De Viterbe, il se rendit à Naples auprès du roi Charles I<sup>er</sup>, qui, après la victoire de Tagliacozzo et la mort de Conradin, fit élever sur le champ de bataille une église et une abbaye magnifiques, où furent recueillis les ossements des nombreux guerriers tombés dans cette sanglante journée. De Naples, il retourna en Toscane et s'arrêta à Orvieto, où il travailla en compagnie de quelques maîtres allemands à l'église de Santa Maria, pour la façade antérieure de laquelle il sculpta plusieurs figures de marbre en ronde bosse, et particulièrement deux bas-reliefs du Jugement dernier représentant le Paradis et l'Enfer (4).

De même que dans le Paradis il s'efforça de donner la plus grande beauté qu'il put aux âmes des bienheureux retournés dans leurs corps respectifs, de même dans l'Enfer, il donna les formes les plus étranges que l'on puisse voir aux démons empressés à tourmenter les damnés. Dans cette œuvre, non seulement il laissa loin derrière lui les maîtres allemands qui travaillaient avec lui, mais encore il se surpassa lui-même pour sa plus grande gloire. Et, comme il exécuta un grand nombre de figures, et qu'il y éprouva une peine extrême, elle a été constamment

(1) Décret du 29 septembre 1266, Fra Melano, moine cistercien étant intendant de la fabrique. Niccola fut aidé par Arnolfo, Lapo, ses disciples, et probablement Giovanni, son fils.

(2) Mariscotti fut podestat en 1268 : en 1266, c'était Ranieri d'Andrea da Perugia qui était podestat.

(3) En 1297. Sur une pierre du Campanile on a lu : *Nicolaus et Johannes*.

(4) Le Dôme d'Orvieto fut commencé en 1290, et fini, après 1310, par Lorenzo Maitani de Sienne, architecte en chef jusqu'à sa mort arrivée en 1330. Le toit ne fut posé qu'en 1321. Niccola ne travailla donc pas à la façade.

louée, jusqu'à notre époque, par tout homme sachant apprécier quelque peu la sculpture.

Entre autre fils, Niccola en eut un appelé Giovanni, qui suivit toujours son père, et s'appliqua sous sa direction à l'architecture et à la sculpture, en sorte qu'en peu d'années il réussit non seulement à l'égaliser, mais encore à le surpasser en certaines choses. Aussi Niccola, se sentant devenir vieux, se retira-t-il à Pise, pour y vivre tranquillement, et lui laissa la direction de tous ses travaux. Urbain IV étant mort à Pérouse (1), Giovanni fut appelé dans cette ville pour y faire le tombeau en marbre de ce pape. Ce tombeau et celui de Martin IV (2) furent détruits plus tard, quand les Pérugins agrandirent leur évêché, de sorte qu'il n'en reste plus que quelques fragments épars dans l'église. Dans le même temps, les Pérugins (3) ayant amené, au moyen de tuyaux de plomb, l'eau d'une source abondante, depuis le Mont Pacciano, loin de deux milles de la ville, entreprise qui fut dirigée par un moine des Silvestrini, Giovanni fut chargé de composer tous les ornements de la fontaine, tant en bronze qu'en marbre. Il disposa un triple rang de bassins, l'un au-dessus de l'autre, deux de marbre et un de bronze. L'inférieur repose sur un soubassement de douze degrés à douze pans : le bassin du milieu est porté par des colonnes qui posent sur le centre de celui d'en bas, et le troisième, qui est en bronze, a pour support un groupe de trois figures. Au milieu se trouvent des griffons en bronze qui jettent l'eau de tous les côtés. Comme il parut à Giovanni avoir bien réussi dans son travail, il grava son nom sur cette fontaine qui coûta cent soixante mille ducats d'or.

Après avoir achevé cet ouvrage, désireux de revoir son vieux père qui était vieux et malade, il quitta Pérouse pour retourner à Pise ; mais en passant par Florence, il fut obligé de s'y arrêter pour travailler avec d'autres aux moulins de l'Arno, qui s'élevaient à San Gregorio, près de la piazza de' Mozzi. Finalement, ayant appris que son père était mort (4), il alla à Pise, où il fut accueilli avec honneur par les citoyens qui se réjouissaient de voir qu'il avait hérité du talent de son père aussi bien que de sa fortune. L'occasion d'éprouver ses talents s'étant présentée, on vit bien qu'on ne s'était pas trompé. En effet, quelques travaux étant à faire dans la petite, mais très riche église de Santa Maria della

(1) Mort en 1264.

(2) Mort en 1285.

(3) Décret de 1254. Niccola travailla à la fontaine entre 1277 et 1280. Voir la note à la fin de la Vie.

(4) En 1278.

Spina, on les lui confia, et Giovanni, aidé par ses élèves, amena les nombreux ornements de cet oratoire au point de perfection où on les voit aujourd'hui. Autant qu'on peut en juger, ce travail dut paraître merveilleux, d'autant plus que Giovanni avait reproduit dans une figure le portrait de son père, le mieux qu'il put. Ceci considéré, et après en avoir longuement délibéré antérieurement, les Pisans, désireux d'élever un cimetière pour tous les habitants de leur ville, tant nobles que plébéiens, soit pour ne pas encombrer leur Dôme de sépultures, soit pour toute autre raison, chargèrent Giovanni de l'entreprise du Campo Santo qui s'élève sur la place du Dôme, le long des murs. Il le fit avec un beau dessin et beaucoup de jugement, dans la forme, dans les dimensions et avec les ornements de marbre qu'on y voit à présent. Comme on ne regarda pas à la dépense, le toit fut fait en plomb ; à l'extérieur de la porte principale (1), on lit l'inscription suivante :

*A. D. MCCLXXXVIII, tempore Domini Friderigi Archiepiscopi  
Pisani, et Domini Tarlati potestatis, operario Orlando Sardella  
Iohanne magistro edificante*

La même année, c'est à dire en 1283, Giovanni se rendit à Naples, où il construisit le Castel Nuovo pour le roi Charles. Pour augmenter ses dimensions, et le rendre plus fort, il fut forcé de jeter à terre nombre de maisons et d'églises, entre autres un couvent de Franciscains ; mais il fut reconstruit loin du château, plus grand et plus magnifique qu'auparavant, sous le nom de Santa Maria della Nuova. Lorsque ces constructions furent assez avancées, Giovanni quitta Naples pour revenir en Toscane, mais il fut forcé de s'arrêter à Sienne pour faire le modèle sur lequel on éleva depuis la magnifique façade de la cathédrale (2). L'an 1286, l'évêque d'Arezzo, Guglielmo Ubertini, l'appela de Sienne à Arezzo, où l'on construisait l'évêché sur les dessins de Margaritone, architecte arétin. Il y sculpta en marbre la table du maître-autel, toute couverte de figures, de feuillages et d'autres ornements entaillés entre lesquels il répartit des pièces de mosaïque et d'émaux sur argent, habilement incrustés dans le marbre (3). Au milieu se trouve la Vierge tenant son fils, entre le pape saint Grégoire représenté sous les traits d'Honorius IV, et San Donato, évêque et

(1) A gauche.

(2) Commencée bien avant cette époque.

(3) Attribution fausse, travail bien postérieur. Maestro Giov. di Francesco d'Arezzo et Maestro Betto Francesco da Firenze y travaillent en 1369.

protecteur de la ville. Le corps de cet évêque repose sous l'autel, avec ceux de sainte Antilla et de plusieurs autres saints. Et comme l'autel est isolé, les côtés sont couverts de petits bas-reliefs représentant des sujets de la vie de san Donato ; comme amortissement de toute l'œuvre, il y a quelques tabernacles renfermant des statuette de marbre travaillées très finement. Sur la poitrine de la Vierge il y avait un chaton d'or qui, dit-on, renfermait des bijoux de grande valeur. Ils ont disparu depuis, au moment des guerres, avec d'autres objets précieux. Tout ce travail coûta trente mille florins d'or, si l'on en croit d'anciens écrits. Giovanni fit encore, dans la même église, la chapelle degli Ubertini et donna le dessin de l'église Santa Maria di Servi, aujourd'hui détruite.

Il se rendit ensuite à Florence pour voir les travaux qu'Arnolfo faisait à Santa Maria del Fiore, et pour connaître Giotto, dont il avait beaucoup entendu parler, mais il ne fut pas plus tôt arrivé que les fabriciens du Dôme lui donnèrent à faire la Madone entre deux petits anges, qui surmonte la porte allant au canoniat (1). Il fit ensuite les fonts baptismaux de San Giovanni, où l'on voit quelques sujets en demi-relief tirés de la vie de ce saint. Étant allé ensuite à Bologne, il éleva la grande chapelle de l'église de San Domenico, dans laquelle il eut à faire l'autel en marbre pour Teodorico Borgognoni de Lucques, évêque et frère de cet ordre. Dans le même endroit, il fit ensuite, l'année 1298, le bas-relief de marbre sur lequel sont la Vierge et huit autres figures très remarquables (2).

L'an 1300, Niccola da Prato, cardinal légat, envoyé par le pape pour apaiser les dissentiments des Florentins, lui fit construire à Prato le couvent de religieuses, qui de son nom s'appelle San Niccola (3). Dans cette même ville, il lui donna à restaurer le couvent de San Domenico, ainsi que celui de Pistoia (4). Comme les habitants de Pistoia avaient en vénération le nom de Niccola, père de Giovanni, pour tout ce qu'il avait fait, avec ses talents, dans leur cité, ils donnèrent à faire à son fils Giovanni une chaire de marbre (5) pour l'église Sant'Andrea, semblable à celle que Niccola avait faite pour le dôme de Sienne, et concurremment à une chaire qui avait été faite peu de temps auparavant

(1) Encore en place.

(2) Ces différentes œuvres n'existent plus. Les fonts baptismaux de San Giovanni, à Florence, portent la date de 1370.

(3) Commencé en 1281 (non fini en 1322) par Fra Mazzetto, dominicain.

(4) Attributions douteuses.

(5) En place, achevée en 1301.

dans l'église San Giovanni Evangelista (1), par un Allemand (2), qui en avait retiré de grands éloges. Giovanni termina sa chaire en quatre ans et y représenta cinq épisodes de la vie de Jésus-Christ, plus un jugement dernier, avec toute l'application qu'il sut y mettre pour égaliser et peut-être pour surpasser celui d'Orvieto, alors si renommé. Sur l'architrave soutenue par des colonnes, se rendant compte qu'il avait produit une belle et grande œuvre (étant donné les connaissances de cette époque, il grava les vers suivants :

*Hoc opus sculpsit Johannes qui res non egit inanes,  
Nicolì natus .. meliora beatus,  
Quem genuit Pisa, doctum super omnia visa* (3).

Dans le même temps, il fit, dans l'église San Giovanni Evangelista, de la même ville, un bénitier en marbre soutenu par les trois figures de la Tempérance, de la Prudence et de la Justice. Cette œuvre ayant été trouvée extrêmement belle, on la plaça au milieu de l'église (4), comme une chose précieuse. Avant de quitter Pistoia, il donna le modèle du campanile de San Jacopo, principale église de cette ville dont la construction n'était pas commencée, et sur le campanile on peut lire ce millésime : A.D., 1301 (5).

Comme le pape Benoît XI venait de mourir à Pérouse (6), Giovanni fut appelé dans cette ville, où il exécuta en marbre son tombeau (7) dans la vieille église de San Domenico des Frères Prêcheurs. Ce tombeau représente le pape en grandeur naturelle, couvert de ses habits pontificaux et reposant sur un lit où deux anges soulèvent les rideaux ; au-dessus et en relief est la Vierge entre deux saints. Dans la nouvelle église des Frères Prêcheurs, il fit également le tombeau de Messer Niccolò Guidalotti, né à Pérouse et évêque de Recanati (8). Dans cette nouvelle église, qui avait été commencée par d'autres, il éleva la nef du milieu, qui présente un bien meilleur ordre, que le reste de l'église : comme les fondations ont été mal faites, elle penche d'un côté et menace ruine.

Après avoir achevé ces travaux à Pérouse, Giovanni voulait aller à

(1) Appelée communément San Giovanni fuor Civitas.

(2) Œuvre restituée à Fra Guglielmo da Pisa, élève de Niccola, et terminée en 1270.

(3) Cette inscription, que Vasari donne incomplètement, porte la date de 1301.

(4) Placée actuellement près de la porte latérale.

(5) Lire 1200, date probable du commencement de la construction.

(6) En 1304.

(7) Ce tombeau, qui est en place, fut commandé par le cardinal Niccola da Prato.

(8) Postérieur d'un siècle ; attribution fautive.

Rome pour étudier, comme l'avait fait son père, le peu d'antiques qu'on y voyait alors ; mais de justes raisons l'empêchèrent de réaliser ce projet, particulièrement le Saint-Siège venant d'être transporté à Avignon (1). Étant donc de retour à Pise, il fut chargé par Nello di Giov. Falconi, fabricant, de faire la grande chaire du Dôme, qui est fixée au chœur, à droite en allant vers l'autel (2). L'ayant commencée, ainsi que plusieurs figures en ronde bosse, hautes de trois brasses qui devaient en faire partie, il conduisit le tout à sa forme actuelle, faisant reposer la chaire partie sur ces figures et partie sur des colonnes soutenues par des lions ; sur les bords, il représenta des sujets tirés de la vie de Jésus-Christ. Il est vraiment dommage qu'une œuvre qui a coûté tant de peine et d'argent n'offre pas un meilleur dessin. Elle fut terminée l'an 1320, comme le relate l'inscription qui y est portée. Une Vierge en marbre, entre saint Jean-Baptiste et un autre saint (3), que l'on voit au-dessus de la porte principale du Dôme, est pareillement de la main de Giovanni. On dit que l'homme à genoux aux pieds de la Madone est Pietro Gambacorti, intendant de la fabrique (4). Quoi qu'il en soit, sur la base qui porte la Vierge sont inscrits ces mots :

*Sub Petri cura haec pia fuit sculpta figura ;  
Nicoli nato sculptore Johanne vocato.*

Sur la porte latérale, qui est face au campanile, il y a de même une Vierge en marbre de la main de Giovanni, entre une femme à genoux et accompagnée de deux enfants, qui représente la ville de Pise, d'un côté, et, de l'autre, l'empereur Henri (5). Sur la base de la Vierge il y a :

*Nobilis arte manus sculpsit Johannes Pisanus.  
Sculpsit sub Burgundio Tadi benigno (6).*

Sur la base de Pise :

*Virginis ancilla sum Pisa quieta sub illa.*

Sur la base de l'empereur Henri :

*Imperat Henricus qui Cristo fertur amicus.*

(1) Par Clément V, élu pape en 1305. Le Saint-Siège fut ramené à Rome par Grégoire XI en 1377.

(2) Actuellement au Musée civique de Pise, et en voie de restauration. Commencée en 1302, elle fut terminée en 1310, d'après l'inscription.

(3) Ce groupe est en place.

(4) Difficile à admettre. Gambacorti, qui fut assassiné en 1392, n'était pas né, ou devait être bien jeune du temps de Giovanni.

(5) Des fragments de ce groupe sont au Campo Santo.

(6) Manque le premier vers :

*Ave gratia plena Dominus tecum.*

Depuis nombre d'années, se trouvait dans la vieille église paroissiale de Prato, sous l'autel de la grande chapelle, la ceinture de la Vierge que Michele da Prato, revenant de Terre Sainte, avait rapportée dans sa patrie l'an 1141, et remise à Uberto, prévôt de cette église. Celui-ci l'avait posée où l'on dit, et elle avait toujours été conservée en grande vénération, lorsque, en 1312, un homme de mauvaise vie de Prato voulut la voler; mais, ayant été découvert, il fut mis à mort comme sacrilège. Les habitants de Prato, afin de prévenir une nouvelle tentative de ce genre, résolurent de construire un sanctuaire sûr et bien disposé. Ayant donc fait venir à Prato Giovanni déjà vieux, ils firent, d'après ses conseils, édifier la chapelle de la cathédrale où l'on conserve actuellement cette précieuse relique. Et, toujours sur ses dessins, ils agrandirent considérablement l'église, que l'on incrusta extérieurement, ainsi que le campanile, de marbres blancs et noirs (1). Finalement, Giovanni, ayant atteint un âge avancé, mourut l'an 1320 (2), après avoir encore fait quantité d'ouvrages de sculpture et d'architecture, dont nous n'avons pas parlé. Certes, nous lui devons beaucoup, ainsi qu'à son père, puisque, dans ces temps où le vrai dessin n'existait pas, et au milieu de tant de ténèbres, ils n'ont pas peu donné d'éclat aux arts, dans lesquels ils ont vraiment excellé. Giovanni fut honorablement enterré au Campo Santo de Pise, dans le même tombeau où précédemment Niccola, son père, avait été déposé (3).

(1) Les travaux d'agrandissement commencèrent en 1317. Le campanile fut terminé, après la mort de Giovanni, vers 1340, par Niccolo di Cecco del Mercia et par Sano, son disciple, tous deux sculpteurs et architectes siennois. On leur doit la chaire de la chapelle della Cintola, sculptée de 1354 à 1359.

(2) Certainement après 1328. Le tombeau d'Enrico Scrovegno, à l'Arena de Padoue, de cette époque, porte : *Deo gratias : Opus Johannis Magistri Nicholi de Pisis*. Les Siennois lui avaient préparé un tombeau, aujourd'hui sur la façade du palais archi-épiscopal de Siene. Inscription : *HOC EST SEPULCRUM MAGISTRI JOHANNIS QUONDAM MAGISTRI NICOLAI ET DE EJUS EREDIBUS*.

(3) Au sujet de la date de naissance et du lieu d'origine de Niccola. Dans l'inscription de la fontaine de Pérouse, faite sous le pontificat de Nicolas III (1277-1280), Niccola se dit âgé de 74 ans, ce qui donne 1205 ou 1207 pour la date de naissance. Quant au lieu d'origine, les documents des archives de Pistoia, tronqués par Ciampi, (*Notizie de' Belli Arredi*), et rectifiés par Milanese, donnent, à la date du 13 novembre 1273, la mention suivante : *Magistro Nichole quondam Petri de cappella Sancti Blasii pisa...* Il naquit vraisemblablement en Toscane, où se trouvent deux petits villages appelés Puglia ou Pulia (l'un près de Lucques, l'autre près d'Arezzo), ce qui corroborerait un contrat, fait à Siene le 11 mai 1266, par lequel Fra Melano, fabricant du Dôme, le même qui, l'année précédente, avait commandé la chaire du Dôme à Niccola, *requisivit Magistrum Nicholam Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret ita, quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso magistro Nichola*.

## Andrea TAFI

*Peintre florentin, né vers 1250, mort après 1320*

De même que les peintures de Cimabue n'avaient pas été sans provoquer une grande admiration chez ses contemporains accoutumés à ne voir que des œuvres exécutées d'après la manière grecque, de même les mosaïques d'Andrea Tafi, qui vécut à la même époque, furent très admirées, et il fut regardé comme un maître excellent, presque divin, par ces hommes qui, habitués à ce que l'on produisait alors (1), ne croyaient pas que l'on pût faire mieux dans ce genre. En réalité, sans être le maître par excellence dans cet art, mais voyant que la mosaïque, à cause de sa durée, était plus estimée que la peinture, il se rendit de Florence à Venise, où quelques mosaïstes grecs travaillaient à Saint-Marc. Il se lia d'amitié avec eux, et, à force de prières, de promesses et d'argent, il parvint à conduire à Florence maître Appollonius, peintre grec (2), qui lui apprit à cuire les verres de mosaïque et à composer le stuc pour les assembler. Il travailla en sa compagnie à la mosaïque supérieure de la tribune de San Giovanni, où se trouvent les Puissances, les Trônes et les Dominations. Puis, se sentant plus fort, il exécuta tout seul le Christ qui est sur la paroi de la grande chapelle. Mais, puisque j'ai parlé de San Giovanni, je ne passerai pas sous silence que ce temple très ancien (3) est entièrement revêtu en marbre, dans le style corinthien, à l'extérieur et à l'intérieur. Non seulement il est parfaitement proportionné dans toutes ses parties et d'une construction très soignée, mais encore il est orné de portes et de fenêtres fort bien entendues ; chaque face est divisée en trois par deux colonnes de granit, hautes de onze brasses et supportant les architraves sur lesquelles porte la masse de la double voûte, justement admirée par les architectes modernes. Elle a, en effet, montré tout ce que l'art savait déjà faire à Filippo di Ser Brunellesco, à Donatello et aux autres maîtres de cette époque, qui s'instruisirent par la vue de ce temple, comme de celle de l'église de Sant' Apostolo, à Florence. Le style en est si bon, qu'il se rapproche de la vraie beauté antique. Je ne raconterai pas son origine qui a été rapportée par Giovanni Villani et par d'autres historiens, mais, après avoir dit que ce temple fut la

(1) Vasari paraît oublier toutes les mosaïques de Ravenne, Rome, Palerme, etc.

(2) Inconnu. Un contrat de 1297 mentionne un certain *Magister Appollonius, pictor florentinus*.

(3) On suppose qu'il remonte au vi<sup>e</sup> siècle ; il fut construit en grande partie avec des fragments antiques.



première création de la bonne architecture qui fut ensuite en usage, j'ajouterai que, d'après ce qu'on en voit, la tribune a été faite ultérieurement. A l'époque où Alesso Baldovinetti, et ensuite Lippo, peintre florentin, restaurèrent ces mosaïques, on s'aperçut que la voûte avait été anciennement peinte et dessinée en rouge, et entièrement travaillée en stuc. Andrea Tafi, donc, et Apollonius divisèrent la tribune en cercles qui, partant de la lanterne, allaient en s'élargissant tomber sur la corniche inférieure (1). Le premier renferme tous les ministres et exécuteurs de la volonté divine, c'est à dire les Anges, les Archanges, les Chérubins, les Séraphins, les Puissances, les Trônes et les Dominations. Le second, traité à la manière grecque, comprend les principales actions de Dieu, depuis la Création de la Lumière jusqu'au Déluge. Le cercle suivant, qui va en s'élargissant le long des huit faces de la tribune, représente l'histoire de Joseph et de ses onze frères. Ensuite, viennent d'autres cercles de la même grandeur où se trouve traitée la vie de Jésus-Christ, depuis le moment où il fut conçu dans le sein de sa mère jusqu'à son ascension au ciel. Puis, sous les trois frises, la vie de saint Jean-Baptiste, depuis l'apparition de l'Ange à Zaccharie jusqu'à la décollation et l'ensevelissement du saint par ses disciples. Toutes ces mosaïques sont grossières, sans dessin et sans art, et, comme il n'y a en elles que la manière grecque de cette époque, je ne les loue que eu égard au mode de faire de ces temps et à l'imperfection où se trouvait alors l'art de la peinture. Toutefois le travail est solide, et les morceaux de verre sont très bien assemblés ; en outre, les dernières parties de cette œuvre sont bien meilleures, ou, pour mieux dire, moins mauvaises que les premières. Le tout, comparé à ce qu'on fait à présent, excite plutôt le rire que l'admiration. Finalement, Andrea Tafi exécuta, sans l'aide d'Apollonius, le Christ haut de sept brasses qu'on voit encore maintenant sur cette tribune, au-dessus de la plate-bande de la grande chapelle. Étant devenu célèbre par ces travaux dans toute l'Italie, et considéré dans sa patrie comme un maître excellent, il mérita d'être grandement honoré et récompensé. Il en arriva de même à Fra Jacopo da Turrita (2), franciscain ; ayant fait les mosaïques qui sont dans le chœur (3) de San Giovanni, derrière l'autel, bien qu'elles fussent médiocres, il en

(1) Toutes les mosaïques du Baptistère existent encore ; leur attribution à Andrea Tafi est très incertaine.

(2) Vasari a probablement confondu sous ce nom deux artistes différents.

(3) Ajouté en 1200. Dans cette mosaïque qui est de 1225, se trouve le nom de

retira de riches récompenses, et fut ensuite appelé à Rome comme un maître excellent. Il y exécuta quelques œuvres dans la chapelle du maître-autel, à Saint-Jean-de-Latran, et dans celle de Sainte-Marie-Majeure (1). Appelé ensuite à Pise, il fit, dans la tribune principale du Dôme, les Évangélistes et les autres choses qu'on y voit, et qu'il exécuta dans la même manière que ses autres œuvres, toutefois avec l'aide d'Andrea Tafi et de Gaddo Gaddi. Ces mosaïques furent terminées par Vicino, Turrita les ayant laissées assez imparfaites dans leur ensemble. Andrea vécut quatre-vingt-un ans et mourut avant Cimabue, en 1294 (2), ayant eu la gloire de perfectionner le premier la mosaïque en Toscane, et d'avoir préparé la voie de cet art à Gaddo Gaddi, à Giotto et aux autres. Il eut pour élèves le facétieux Buonamico Buffalmacco, et Antonio, qui fut peut-être son propre fils et dont le nom se trouve mentionné dans l'ancien livre de la compagnie des Peintres (3), mais je n'ai pu trouver aucune œuvre de sa main.

---

## Gaddo GADDI

*Peintre florentin, né en 1259 (?), mort après 1333*

A la même époque, Gaddo (4), peintre florentin, fit preuve de plus de dessin dans ses œuvres, travaillées à la grecque, mais exécutées avec grand soin, qu'Andrea Tafi et que les autres peintres qui le précédèrent, ce qui provient peut-être de l'amitié qu'il entretenait avec Cimabue dont il fréquenta assidûment la maison. Soit qu'ils fussent rapprochés par la conformité de leur humeur, ou par l'élévation de leur esprit, animés l'un pour l'autre d'une égale bienveillance, les fréquentes conversations qu'ils avaient ensemble, et leurs discours sur les difficultés de l'art, provoquaient dans leurs esprits de belles et grandes conceptions. Ils étaient, d'ailleurs, aidés par la subtilité de l'air de Florence, qui produit ordinairement des génies fins et inventifs, dégagés de cette rouille et de cette rudesse que, le plus souvent, la nature, l'émulation et l'application des préceptes ne peuvent enlever.

(1) Ces mosaïques existent encore ; celles de Sainte-Marie-Majeure, datées MCCXCV, représentent le Couronnement de la Vierge. Celles de Saint-Jean, signées JACOBUS TORITI, représentent la Croix mystique entre la Vierge et différents saints. Toutes ces mosaïques furent commandées par Nicolas IV qui y est représenté.

(2) Après 1320. La Matricule des Médecins et Pharmaciens, où se faisaient inscrire les peintres, le mentionne à cette date : *Andreas vocatus Tafus, olim Ricchi*.

(3) De la manière suivante : *Antonio di Andrea Tafi, 1348*.

(4) Inscrit à la Matricule des Médecins et Pharmaciens en 1312.

Gaddo, qu'Andrea Tafi prit avec lui pour terminer les mosaïques de San Giovanni, et avec lequel il apprit grandement, profita si bien qu'il fit ensuite tout seul les Prophètes (1) que l'on voit, à l'intérieur, dans les cadres placés sous les fenêtres, travaux qui le mirent en grande réputation. Après cela, devenu plus hardi et décidé à travailler seul, il s'appliqua à étudier la manière grecque, conjointement à celle de Cimabue, et étant rapidement passé maître dans cet art, il lui fut demandé, par les fabriciens de Santa Maria del Fiore, de remplir le cadre demi-circulaire qui est à l'intérieur et au-dessus de la porte principale, et dans lequel il représenta en mosaïque le Couronnement de la Vierge (2). Ce travail terminé fut regardé par tous les maîtres florentins et étrangers comme le plus beau de tous ceux qui se trouvaient alors en Italie, tant pour le dessin que pour le goût et l'exécution. Le renom de cet ouvrage s'étant répandu au loin, Gaddo fut appelé à Rome, l'an 1308 (une année après l'incendie qui consuma l'église et les palais de Latran), par le pape Clément V, pour lequel il termina plusieurs mosaïques laissées inachevées par Fra Jacopo da Turrata. Il exécuta ensuite dans la basilique de Saint-Pierre quelques mosaïques, tant dans la grande chapelle que dans le reste de l'église, en particulier un Dieu le Père, entouré de plusieurs figures, sur la façade antérieure (3); il aida également à terminer quelques mosaïques qui sont sur la façade de Sainte-Marie-Majeure, pour lesquelles il améliora sa manière et quitta un peu celle des Grecs, qui n'avait réellement rien de bon en soi. De retour en Toscane, il fut employé par les Tarlati, seigneurs de Pietramala, à des mosaïques dans le Dôme vieux d'Arezzo, hors la ville (4). Il alla ensuite à Pise et, dans le Dôme, au-dessus de la chapelle de l'Incoronata, il représenta, dans une niche, la Vierge montant au ciel, et, au-dessus, le Christ qui l'attend, assis sur un siège richement orné (5). Ce travail fut exécuté avec tant de soin qu'il s'est parfaitement conservé jusqu'à nos jours. Puis il retourna à Florence avec l'intention de se reposer; il s'amusait alors à composer, avec une patience et un goût incroyables, de petits tableaux en mosaïques faites avec des coquilles d'œufs (6). On peut en voir encore maintenant quelques-unes à San Giovanni de Florence.

(1) Attribution douteuse.

(2) Attribution douteuse; mosaïque bien conservée.

(3) Ces mosaïques n'existent plus.

(4) Démoli au xvi<sup>e</sup> siècle.

(5) Description inexacte. La Vierge est sur un trône, entourée d'anges.

(6) On en conserve un fragment, aux Offices, représentant le Sauveur tenant un livre.

Nous ne parlerons pas davantage de ses travaux dans cet art ; il peignit aussi beaucoup de tableaux, entre autres celui qui est à Santa Maria Novella (1), sur la cloison à côté de la chapelle des Minerbetti, d'autres encore qui furent envoyés en divers lieux de Toscane.

Il vécut soixante-treize ans et mourut en 1312 (2). Son fils Taddeo lui donna une sépulture honorable à Santa Croce. De tous ses fils, Taddeo seul, que Giotto tint sur les fonts baptismaux, s'adonna à la peinture dont il apprit les principes de son père et le reste de Giotto. Gaddo eut encore pour élève Vicino, peintre pisan, qui laissa quelques belles mosaïques dans la grande tribune du Dôme de Pise (3). On peut voir le portrait de Gaddo, de la main de son fils, à Santa Croce, dans la chapelle des Baroncelli, parmi les personnages du Mariage de la Vierge ; à côté de lui, se trouve Andrea Tafi (4).

## MARGARITONE

*Peintre, sculpteur et architecte arétin, né en 1216 (?), mort avant 1299 (?)*

Parmi les vieux peintres, dont la bonne manière rendait le nom célèbre par toute l'Italie, avant que les justes louanges données par leurs contemporains à Cimabue et à Giotto, son disciple, les aient mis en déroute, se trouvait un certain Margaritone (5), peintre arétin. Avec beaucoup d'autres, qui, dans ce siècle peu fortuné, tenaient le premier rang dans la peinture, il éprouva combien les œuvres des susnommés obscurcissaient presque entièrement sa renommée. Margaritone étant donc considéré comme un maître excellent, parmi les autres peintres de cette époque qui travaillaient à la grecque, fit à Arezzo un grand nombre de tableaux en détrempe ; il couvrit, en outre, de fresques, divisées en plusieurs compartiments, mais avec beaucoup de temps et de fatigue, presque toute l'église de San Clemente, abbaye de l'ordre des Camaldules que l'on détruisit de nos jours, en même temps que d'autres édifices (6). Il y avait dans ses peintures nombre de figures grandes et petites et, quoique traitées à la grecque, on reconnaissait

(1) Peinture perdue.

(2) Après 1333 ; à cette date, il est mentionné dans les Spogli del Manni.

(3) Terminées en 1321, d'après l'inscription.

(4) Ces deux portraits sont à gauche, à côté d'une femme vêtue d'une robe bleue.

(5) Un contrat d'allocation fait à Arezzo, en 1262, dit : *in claustro Sancti Micaelis, coram Margarito pictore filio, quondam Magnani*.

(6) En 1547 ; entre autres, le Dôme vieux, les églises Santa Giustina et San Matteo.

qu'elles avaient été faites avec beaucoup de jugement et d'application, comme on peut encore s'en rendre compte par les œuvres qui subsistent de lui dans cette ville, particulièrement un tableau de la Vierge, orné d'un cadre moderne, que l'on conserve actuellement à San Francesco, dans la chapelle della Concezione. La même église possède de lui un grand crucifix (1), également traité à la grecque, qui est placé dans la salle des intendants de la fabrique : il est adossé à la corniche, et les extrémités de la croix sont ornées de petits sujets. On voit quantité de crucifix de cette sorte et dus à Margaritone par la ville.

Pour les religieuses de Santa Margherita, il fit une œuvre qui est actuellement fixée à la cloison transverse de l'église (2) : c'est une toile collée sur un panneau et sur laquelle sont représentés de petits sujets des Vies de Notre-Dame et de saint Jean-Baptiste, bien mieux exécutés et offrant plus de grâce que ses grandes peintures. Il y a lieu de tenir compte de cette œuvre, non seulement parce que les figures paraissent être de vraies miniatures, mais encore parce qu'il est merveilleux de voir une peinture sur toile de lin s'être si bien conservée pendant trois cents ans. A Sargiano, couvent des frères des Zoccoli, il y a de lui un saint François (3), de grandeur naturelle, sur lequel il inscrivit son nom, estimant avoir encore plus soigné cette œuvre que d'habitude. Il fit ensuite un grand crucifix en bois, peint à la grecque, qu'il envoya à Florence, à Messer Farinata degli Uberti, citoyen illustre pour avoir, entre autres actions glorieuses, préservé sa patrie d'une ruine imminente (4). Ce crucifix est aujourd'hui placé à Santa Croce, entre les chapelles Peruzzi et Giugni (5). A San Domenico d'Arezzo, église et couvent fondés par les seigneurs de Pietramala, l'an 1275, comme on le voit encore par leurs armoiries, il exécuta plusieurs peintures (6) avant de retourner à Rome, où il avait déjà été accueilli favorablement par le pape Urbain IV, pour y exécuter quelques fresques, à la requête de ce pape, dans le portique de Saint-Pierre. Bien que traitées à la grecque, suivant la mode du temps, elles ont du bon.

(1) Ces deux œuvres sont encore en place. Le crucifix est colossal. On y voit saint François embrassant la croix.

(2) Ce tableau, actuellement à la Galerie nationale de Londres, est signé MARGARIT DE ARITIO ME FECIT.

(3) En place, signé MARGARIT DE ARETIO PINGEBAT.

(4) Après la bataille de Montaperti, en 1260. Voir Villani, lib. VI, cap. 81.

(5) Le crucifix qui se trouve, actuellement, à cette place n'est pas de Margaritone ; il y a de lui un saint François, dans la petite chapelle Bardi, que Vasari attribuait à Cimabue.

(6) Aujourd'hui perdues.

Après avoir peint un saint François (1), à Ganghereto, localité au-dessus de Terra nuova, dans le Val d'Arno, il s'appliqua, ayant un esprit élevé, à la sculpture avec tant d'ardeur qu'il y réussit infiniment plus qu'en peinture. Car, bien que ses premières œuvres soient encore traitées à la grecque, comme on peut le voir dans le groupe de quatre statues en bois, représentant une Déposition de Croix, dans l'église paroissiale, et d'autres figures, en ronde bosse, dans la chapelle de San Francesco (2), sur les fonts baptismaux, il adopta un meilleur style, après qu'il eût vu à Florence les œuvres d'Arnolfo et des plus fameux sculpteurs de cette époque. De retour à Arezzo, l'an 1275, avec le pape Grégoire, qui, ramenant la cour pontificale d'Avignon à Rome, passa par Florence, il eut l'occasion de se faire mieux connaître. Ce pape, étant mort à Arezzo, avait laissé 30.000 écus à la commune pour terminer l'évêché commencé par Maestro Lapo et dont la construction n'avancait pas. Les Arétins, en sa mémoire, après avoir construit dans l'évêché la chapelle de San Gregorio, dont plus tard Margaritone fit le tableau d'autel (3), chargèrent celui-ci de lui élever un tombeau de marbre dans l'évêché (4). L'ayant entrepris, il l'amena à bonne fin, y ayant représenté le pape au naturel, en sculpture et en peinture (5), en sorte qu'on l'estima être la meilleure œuvre qu'il eût faite jusqu'alors. Ayant reçu ensuite la direction de la construction, il l'avança beaucoup, suivant le dessin de Lapo, mais il ne put la mener à fin, les deniers laissés par le pape Grégoire X ayant été dépensés dans la guerre qui survint, l'an 1289, entre les Florentins et les Arétins.

Comme on peut le voir dans ses œuvres, quant à la peinture, Margaritone fut le premier qui chercha ce qu'il y avait à faire, quand on peint sur des panneaux de bois, pour qu'ils tiennent bien dans les joints, et qu'ils ne se fendent ni ne se fissurent une fois peints (6). Il étendait une toile de lin sur toute l'étendue du panneau, l'y attachait avec une forte colle composée de rognures de parchemin et bouillie au feu, puis il la couvrait entièrement de plâtre. Il travailla aussi avec du plâtre délayé dans cette colle et modela des garnitures, des diadèmes et d'autres ornements. Il trouva de même le mode d'emploi du bol d'Arménie, l'application de l'or en feuilles et son brunissage. Tous ces

(1) Existe encore dans l'église San Francesco.

(2) Toutes ces sculptures sont perdues.

(3) La chapelle ni le tableau n'existent plus.

(4) L'attribution de ce tombeau qui est toujours en place est incertaine.

(5) Cette dernière n'existe plus.

(6) Ces procédés étaient employés bien avant lui. Comme exemple, il y a au musée de Sienne, un tableau ainsi préparé, qui porte la date de 1215.

procédés (1), qu'on n'avait pas encore vus, se remarquent dans plusieurs de ses ouvrages et particulièrement sur un devant d'autel représentant l'histoire de San Donato, dans l'église paroissiale d'Arezzo. On en voit d'autres encore à Sant' Agnese et à San Niccolo, dans la même ville (2).

Il fit dans sa patrie un grand nombre d'ouvrages qu'il envoya au dehors, une partie se trouve à Rome dans les églises Saint-Jean et Saint-Pierre ; d'autres à Santa Caterina, de Pise. Dans le transept de cette église, il y a, de lui, sur un autel, un panneau renfermant sainte Catherine et plusieurs épisodes de sa vie, de petites dimensions : un autre petit panneau représente saint François et plusieurs épisodes sur fond d'or (3). Dans l'église supérieure de San Francesco, à Assise, se trouve un crucifix de sa main, peint à la grecque, sur une poutre qui traverse la nef (4). Toutes ces œuvres furent très estimées alors ; mais nous ne les regardons plus aujourd'hui que comme des choses curieuses par leur antiquité, et bonnes pour l'époque, quand l'art n'était pas à son apogée, comme maintenant.

Comme Margaritone pratiqua également l'architecture, et bien que je n'aie fait aucune mention des œuvres exécutées sur son dessin, parce qu'elles ne sont d'aucune importance, je ne passerai pas sous silence qu'il donna le dessin et le modèle du palais des Governatori à Ancône (5), dans le style grec, l'an 1270, comme je le trouve porté dans les documents. On lui doit aussi le dessin de l'église San Ciriaco, dans cette ville (6). Il mourut à l'âge de 77 ans (7), regrettant, dit-on, d'avoir tant vécu pour voir surgir un nouvel art et la renommée aller à de nouveaux artistes. Il fut enterré dans un tombeau de travertin qui fut détruit en même temps que le Dôme vieux d'Arezzo (8) où on l'avait placé.

(1) Procédés connus et employés bien avant lui.

(2) Toutes ces œuvres ont disparu.

(3) Ibid.

(4) N'existe plus. D'ailleurs fausse attribution ; c'est le crucifix de Giunta Pisano, peint en 1236, enlevé en 1624, et dont on a perdu la trace.

(5) Complètement refait postérieurement.

(6) Construite bien antérieurement. (Commencement du XI<sup>e</sup> siècle.)

(7) Avant 1299. A cette date, il ne se trouve pas sur le rôle des Frères de la Confraternità, commencé cette même année, et qui mentionne tous les noms des autres citoyens d'Arezzo.

(8) Le Dôme vieux d'Arezzo fut détruit en 1561.

## GIOTTO

*Peintre, sculpteur et architecte florentin (1266-1337)*

Si de grandes obligations lient les peintres à la nature, qui leur sert continuellement de modèle, et qu'ils s'efforcent de reproduire et d'imiter, en s'inspirant de ses parties les meilleures et les plus belles, à mon avis nous sommes autant redevables à Giotto, peintre florentin. Alors qu'après tant d'années de misères et de guerres, les modes de la bonne peinture et le dessin avaient complètement disparu, lui seul, quoique né parmi des artistes imparfaits, les ressuscita, par la grâce de Dieu, et les remit dans la bonne voie. Certes ce fut un vrai miracle que cette époque, grossière et imparfaite, ait eu le pouvoir de doter Giotto si richement que le dessin, qui n'était pas connu ou bien peu par ses contemporains, revint en vie, grâce à lui. Quoi qu'il en soit, ce grand homme naquit l'an 1276, en plein pays florentin, à la villa de Vespignano, située à quatorze milles de Florence (1). Son père, Bondone, simple laboureur et bon homme, l'appela Giotto (2), et l'éleva honnêtement, selon sa condition. A l'âge de dix ans, Giotto montrait dans ses manières encore enfantines une adresse et une vivacité d'esprit extraordinaires, qui le rendaient cher, non seulement à son père, mais à tous ceux qui le connaissaient dans le pays et au dehors. Bondone lui donna à garder quelques moutons, qu'il menait paître dans les champs ; mais, tout en les conduisant çà et là, il dessinait sur la terre, sur le sable ou sur des pierres plates, comme poussé par une inspiration de nature à dessiner, les objets qu'il voyait et les fantaisies qui lui passaient par l'esprit. Un jour, Cimabue, allant pour ses affaires de Florence à Vespignano, rencontra Giotto qui, pendant que son troupeau paissait, dessinait une de ses brebis, sur une pierre plane et polie, avec un caillou pointu, sans avoir jamais eu d'autre maître que la nature. Ce que voyant, Cimabue s'arrêta surpris, et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui. L'enfant répondit que, si son père y consentait, il irait volontiers. Cimabue le demanda donc à Bondone, qui consentit avec plaisir à ce qu'il l'emmenât avec lui à Florence. Là, en très peu de temps, avec l'aide de la nature et les leçons de Cimabue, non seulement le jeune homme égala son maître, mais encore il devint si bon imitateur de la nature, qu'il abolit complètement la grossière

(1) A Colle, commune de Vespignano. Cette date doit être inexacte, si l'on s'en rapporte à des mémoires de l'époque qui disent qu'il mourut à 71 ans.

(2) Ce nom est peut-être l'abréviation d'Angelotto, ou bien d'Ambrogiotto.



manière des Grecs, et créa le beau style moderne, en y introduisant le portrait d'après des personnes vivantes, ce qui ne s'était pas fait depuis plus de deux cents ans ; ou plutôt, si quelqu'un l'avait tenté avant lui, personne n'avait réussi, de longtemps, aussi bien que Giotto. Entre autres portraits qu'il fit, on voit aujourd'hui, dans la chapelle du palais du Podestat, à Florence, celui de Dante Alighieri, son contemporain et grand ami, aussi illustre poète que Giotto fut peintre. Dans la même chapelle, il y a également, de sa main, les portraits de Ser Brunetto Latini, maître de Dante, et de Messer Corso Donati, grand citoyen de cette époque (1).

Il exécuta ses premières peintures dans la chapelle du maître-autel de la Badia (2), à Florence, et y représenta, entre autres belles choses, une Annonciation de la Vierge. Il y exprima avec une grande vérité la peur et l'émotion que l'archange Gabriel causa, en la saluant, à la Vierge Marie, qui paraît être remplie de crainte et vouloir, pour ainsi, se mettre en fuite. Pareillement de la main de Giotto est le tableau du maître-autel de la même chapelle : on l'a jusqu'à maintenant tenu en grande estime et il en est encore de même, plus par un certain respect pour l'œuvre d'un tel homme que pour autre chose (3). A Santa Croce, il peignit quatre chapelles (4), trois entre la sacristie et le chœur, une de l'autre côté. Dans la première, qui appartient à Messer Ridolfo de' Bardi (5), où sont les cordes des cloches, il représenta la vie de saint François, et, dans la scène de la mort du saint, on voit un certain nombre de frères en pleurs, qui montrent remarquablement leur douleur. Dans la deuxième, qui est à la famille Peruzzi (6), sont deux épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, à qui est dédiée la chapelle. On y voit représentées avec beaucoup de naturel la danse d'Hérodiade et la promptitude des domestiques qui servent la table. Dans cette même chapelle, sont encore deux histoires merveilleuses de saint Jean Évangéliste, à savoir quand il ressuscite Drusiana et quand il est enlevé au ciel. La troisième chapelle, qui est celle des Giugni (7) et qui est dédiée aux Apôtres, représente le martyr de plusieurs d'entre eux.

(1) Ces trois portraits existent encore dans la fresque au-dessus de la place de l'autel.

(2) Peintures détruites.

(3) Tableau inconnu et perdu. Milanesi croit qu'il s'agit de l'Annonciation due à Lorenzo Monaco et qui est à l'Académie des Beaux-Arts.

(4) Deux existent encore.

(5) Peintures conservées.

(6) Ibid.

(7) Peintures détruites.

Dans la quatrième, de l'autre côté de l'église, vers le nord, appartenant aux Tosinghi et aux Spinelli (1), et qui est dédiée à l'Assomption de la Vierge, Giotto peignit la Nativité, le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, l'Adoration des Mages et la Présentation de Jésus au temple. Enfin on voit, dans la même chapelle, la Vierge expirant au milieu des apôtres et d'une foule d'anges armés de torches. Dans cette même église, la chapelle Baroncelli renferme un tableau à détrempe de Giotto, d'une exécution parfaite, et représentant le Couronnement de la Vierge, avec un grand nombre de figures de petites dimensions et des chœurs d'anges et de saints (2); comme il y écrivit son nom et le millésime en lettres d'or, tous les artistes qui considéreront en quel temps Giotto, sans avoir sous les yeux aucune œuvre de bon style, donna naissance à la bonne manière de dessiner et de peindre, seront forcés de le tenir en haute estime. Dans la même église de Santa Croce, il y a encore de sa main, au-dessus du tombeau en marbre de Carlo Marzuppini d'Arezzo, un Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, avec Madeleine au pied de la croix; de l'autre côté de l'église, face à ce tombeau et au-dessus de celui de Lionardo Aretino, il y a, du côté du maître-autel, une Annonciation qui a été repeinte par des maîtres modernes, avec peu de jugement de la part de celui qui a fait faire ce travail (3). Il fit également, dans le réfectoire, une Cène (4) et différents traits de la vie de saint Louis sur un arbre de la croix; sur les armoires de la sacristie, des petits sujets tirés de la vie de Jésus-Christ et de celle de saint François (5).

Dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de l'église del Carmine (6), il représenta toute la vie de ce saint en plusieurs compartiments et, dans le palais du Parti Guelfe, une histoire de la foi chrétienne peinte à fresque, dans laquelle il introduisit le portrait de Clément IV qui créa cette magistrature (7). Bientôt après, se rendant à Assise pour achever les œuvres commencées par Cimabue, il passa à Arezzo et peignit,

(1) La chapelle, passée au blanc, a été repeinte en 1837 par Martellini.

(2) Existe encore, signé, sans date. OPUS MAGISTRI GIOTTI. On suppose que Giotto fit les peintures de Santa Croce entre 1299 et 1303.

(3) Ces deux peintures ont été détruites.

(4) Attribuée actuellement à Taddeo Gaddi.

(5) Vingt deux sont actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, deux à Berlin, deux à Munich.

(6) Les peintures du Carmine furent détruites par l'incendie de 1771; il en reste quelques fragments en Angleterre et dans la chapelle Ammanati du Campo Santo, à Pise. Mais elles n'étaient pas de Giotto, ayant été commandées en 1348-1350 par Vanni Manetti.

(7) Les peintures du palais des Guelfes n'existent plus.

dans l'église paroissiale, la chapelle de saint François qui est près des fonts baptismaux, ainsi que sur une colonne, au-dessus d'un admirable chapiteau corinthien antique, un saint François et un saint Dominique, représentés au naturel. Dans le Dôme vieux, hors les murs, il fit la Lapidation de saint Étienne, dans une petite chapelle, avec un beau groupement de figures (1).

Ces œuvres terminées, il arriva à Assise, cité de l'Ombrie, où l'appelaient Fra Giovanni di Muro della Marca, général des Franciscains (2). Dans l'église supérieure, il peignit à fresque, sous la galerie intérieure qui passe sous les fenêtres, des deux côtés de l'église, trente-deux histoires représentant les faits et gestes de saint François, soit seize de chaque côté, avec une perfection qui lui attira une grande renommée (3). De fait, on voit dans ces fresques une grande variété, non seulement dans les gestes et les attitudes des différents personnages, mais encore dans les compositions de tous les sujets, outre qu'on ne saurait trop admirer la diversité des costumes de l'époque et la merveilleuse imitation de la nature qu'il y montra : entre autres, un homme qui montre être vivement attiré par l'eau et boit à une fontaine, en se tenant complètement courbé avec une expression si naturelle qu'on croirait véritablement voir une personne vivante qui boit. On y voit bien d'autres choses dignes de remarque, dont je ne parle pas, pour être bref. Je dirai seulement que cette œuvre attira à Giotto une immense réputation, et que, par suite de ses études continuelles, il mérita d'être appelé le disciple de la nature et non d'autres maîtres.

Après avoir achevé les peintures de l'église supérieure, Giotto peignit, dans le même lieu, mais dans l'église inférieure, le pourtour du chœur et les quatre compartiments formés par la voûte (4), au-dessus du maître-autel sous lequel est déposé le corps de saint François, avec des compositions aussi belles qu'originales. Dans le premier compartiment, il représenta la Glorification de saint François entouré des Vertus, qui, seules, peuvent obtenir la grâce parfaite de Dieu. D'un côté, l'Obéissance a devant elle un moine à genoux, auquel elle pose un joug dont les liens sont tirés au ciel par des mains mystérieuses ;

(1) Il ne reste à Arezzo, de toutes ces peintures que le saint François et le saint Dominique, attribués aussi à Jacopo di Casentino.

(2) Fra Giovanni fut élu général en 1296.

(3) Les cinq derniers numéros de cette série peuvent seuls être attribués à Giotto avec quelque vraisemblance. Le reste est un travail d'école.

(4) Toutes ces fresques existent encore ; mais celles de la voûte seules peuvent être attribuées à Giotto.

elle lui recommande le silence, un doigt sur les lèvres et les yeux fixés sur Jésus-Christ qui verse du sang par la plaie du côté. En compagnie de l'Obéissance se tiennent la Prudence et l'Humilité, pour montrer que là où il y a vraiment Obéissance se trouvent toujours l'Humilité et la Prudence, qui font réussir toute chose. Le deuxième compartiment est consacré à la Chasteté qui se tient dans une solide forteresse et ne se laisse pas séduire par les royaumes, les couronnes et les palmes qui lui sont présentés. A ses pieds, se voit la Pureté lavant des personnes nues et la Force qui amène des gens pour se baigner et se purifier ; à côté de la Chasteté la Pénitence chasse l'Amour ailé avec une discipline et fait fuir l'Impudicité. Dans le troisième compartiment, on voit la Pauvreté qui marche pieds nus sur des épines et poursuivie par un chien qui aboie et deux enfants, dont l'un lui jette des pierres, tandis que l'autre relève avec un bâton des ronces, de manière à lui piquer les jambes. C'est son mariage avec saint François que Jésus-Christ tient par la main, en présence de l'Espérance et de la Charité. Le dernier compartiment est consacré non sans mystère à la glorification de saint François, vêtu de la tunique blanche de diacre (1) et triomphant dans le ciel, au milieu d'une multitude d'anges qui forment un chœur et tiennent un étendard orné d'une croix et de sept étoiles ; tout en haut est le Saint-Esprit. Chacun de ces compartiments renferme des inscriptions latines qui expliquent les sujets.

Outre les peintures de la voûte, il y a celles du pourtour qu'il exécuta avec tant de perfection qu'elles se sont conservées jusqu'à nos jours dans toute leur fraîcheur. On y voit son propre portrait très bien fait, et, sur la porte de la sacristie, toujours à fresque, de sa main, un saint François recevant les stigmates, et respirant tellement l'amour divin que c'est pour moi la meilleure des peintures que Giotto fit en cet endroit (2), et qui sont toutes vraiment belles et dignes d'être louées.

Ce dernier ouvrage terminé, il revint à Florence, où il peignit, pour être envoyé à Pise, un tableau représentant saint François dans l'horrible paysage de la Vernia (3), et, outre le paysage plein d'arbres et de rochers, chose nouvelle alors, on voit dans l'attitude de saint François, à genoux, recevant les stigmates, un ardent désir de les recevoir, et l'amour infini avec lequel il regarde Jésus-Christ qui, dans les airs, environné de séraphins, les lui imprime, avec une expression si vive qu'il est impossible d'imaginer quelque chose de mieux. Au-dessous, sur la

(1) Saint François, en effet, voulut toujours rester diacre.

(2) Peinture restituée à Pietro Lorenzetti.

(3) Actuellement au Musée du Louvre, signé OPUS JOCTI FLORENTINI.

prédelle, sont trois histoires de la vie du saint, fort belles. Ce tableau, que l'on conserve aujourd'hui avec la vénération due à la mémoire d'un si grand homme, à San Francesco de Pise, sur un pilastre, à côté du maître-autel, fut cause que les Pisans chargèrent Giotto de peindre une partie de la paroi intérieure du Campo Santo, dont la construction venait d'être terminée, sur les dessins de Giovanni, fils de Niccola Pisano (1). Comme l'extérieur de ce beau monument était tout recouvert de marbre et d'ornements sculptés très coûteux, que le toit de plomb était posé, et que l'intérieur était rempli de sarcophages et de tombeaux antiques, apportés dans la ville de diverses parties du monde, leur désir était que les longues parois intérieures fussent couvertes de nobles peintures. Giotto, s'étant donc rendu à Pise, peignit dans un des coins six grandes fresques représentant les misères et la patience de Job (2). Comme il s'aperçut que la paroi de marbre, sur laquelle il avait à travailler, était tournée du côté de la mer, et que tous ces marbres *saligni*, exposés au sirocco, sont toujours humides et jettent une certaine salure, fréquente sur les bâtisses de Pise, qui, par suite, éteint et mange les couleurs, il fit faire, pour donner à son œuvre la plus longue durée possible, sur toute la longueur du mur qu'il voulait recouvrir de fresques, un enduit ou plutôt une incrustation composée de chaux, de plâtre et de brique pilée. Grâce à ce moyen, ces fresques seraient actuellement en bien meilleur état, si l'incurie de ceux qui devaient veiller à leur conservation ne les avait laissé attaquer par l'humidité (3). Elles sont donc gâtées en divers endroits, les chairs ont poussé au noir et l'enduit est tombé par écailles, d'autant plus que le plâtre mélangé à la chaux a le défaut de se couvrir de moisissures et de s'altérer avec le temps, ruinant ainsi les couleurs, alors que l'on croit au début qu'il a bien pris. Dans ces fresques, outre le portrait de Messer-Farinata degli Uberti, il y a plusieurs belles figures et surtout certains paysans qui, apportant de mauvaises nouvelles à Job, ne pourraient pas mieux exprimer la douleur qu'ils éprouvent de la perte des troupeaux et des autres calamités qui assaillent leur maître. Aussi remarquable est un serviteur qui, d'une main, chasse avec un éventail les mouches attachées aux plaies de son maître, abandonné de tous ses amis, tandis que de l'autre main il se

(1) Le Campo Santo fut terminé en 1283.

(2) Ces fresques que Vasari, dans sa première édition, attribuait à Taddeo Gaddi, ont été restituées à Francesco da Volterra, qui les commença en 1371. Il n'en reste plus que deux qui ont été restaurées en 1625 par Stefano Maruscelli.

(3) Pendant un certain temps, les arcades du Campo Santo furent fermées par des vitraux dont on remarque encore maintenant les trous de scellement.

bouche le nez pour ne pas sentir l'odeur infecte répandue par le corps du lépreux. Toutes les têtes, tant d'hommes que de femmes, sont également belles, et les costumes, les draperies sont traités avec autant d'art qu'il n'est pas étonnant, par suite du bruit qui s'en répandit dans la ville et au dehors, que le pape Benoît XI de Trévisé ait envoyé en Toscane un de ses gentilhommes pour savoir quel homme était ce Giotto, et quelles étaient ses œuvres, ayant l'intention de faire faire quelques peintures dans la basilique de Saint-Pierre (1). L'envoyé du pape s'étant mis en route, pour aller voir Giotto et apprendre quels autres maîtres il y avait à Florence excellant en peinture et en mosaïque, passa par Sienne, où il s'aboucha avec nombre de peintres qui lui remirent des dessins. Arrivé à Florence, il se rendit un matin dans l'atelier de Giotto qu'il trouva en train de travailler, et lui exposa quelles étaient les intentions du pape. Il finit par lui demander un dessin qu'il pût envoyer à Sa Sainteté. Giotto, qui était d'un caractère enjoué, prit une feuille de papier, appuya son coude sur sa hanche, pour former une espèce de compas, et traça, avec un pinceau teint en rouge, un cercle si égal de rayon et d'épaisseur que c'était une merveille à voir. Cela fait, il dit en souriant au gentilhomme : « — Voilà le dessin demandé. » Celui-ci, se voyant joué, s'écria : « — N'aurai-je point d'autre dessin que ce rond ? » « — Il est plus que suffisant, lui répondit Giotto; envoyez-le avec les autres, et vous verrez si on en reconnaîtra l'auteur. » L'envoyé du pape, voyant qu'il ne pouvait obtenir d'autre dessin, s'en alla fort mécontent, soupçonnant qu'il avait été bafoué. Néanmoins, il envoya ce dessin avec les autres au pape, et les noms de ceux qui les avaient faits et raconta comment Giotto avait tracé son cercle, sans remuer le bras et sans compas. D'où le pape et les courtisans qui s'y entendaient comprirent combien Giotto l'emportait sur tous les autres peintres de son époque. Cette chose s'étant divulguée, il en résulta le proverbe : Tu es plus rond que l'O de Giotto, — qu'on dit fréquemment aux hommes épais de corps et d'esprit. L'équivoque roule sur le mot rond [*tondo*], qui, en toscan, s'emploie pour signifier tantôt un cercle, tantôt un homme lourd et épais de cerveau.

Le pape fit donc venir Giotto à Rome, où il le reçut avec de grands honneurs. On lui donna à peindre dans la tribune de Saint-Pierre cinq sujets de la vie de Jésus-Christ, et, dans la sacristie, le tableau principal (2). Toutes ces œuvres furent si bien exécutées que ses

(1) Giotto alla à Rome sous le pontificat de Boniface VIII.

(2) De toutes ces peintures, il ne reste que le tableau d'autel actuellement divisé en plusieurs morceaux et conservé dans la Stanza capitolare de la sacristie, à Saint-

ainsi ne produisirent pas de travail à détrempe plus parfait. Il en résulta que le pape, s'estimant bien servi, lui fit donner 600 ducats d'or en paiement et le combla de tant de faveurs que le bruit s'en répandit par toute l'Italie. Le pape ensuite, estimant infiniment la manière de Giotto, voulut qu'il peignît tout le pourtour de Saint-Pierre de sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Giotto commença donc le travail et fit à fresque l'ange haut de sept brasses qui est sur l'orgue, ainsi que d'autres peintures qui ont été ou restaurées par d'autres de nos jours ou détruites dans la construction de la nouvelle église. Il est aussi l'auteur de la *Navicella* en mosaïque (1), qui est au-dessus des trois portes du portique de Saint-Pierre, et qui est justement admiré de tous les beaux esprits. Outre la beauté du dessin, en effet, il y a la disposition des Apôtres, qui luttent en diverses manières contre la fureur de la mer, tandis que les vents enflent une voile, laquelle est rendue avec tant de relief qu'une toile véritable ne serait pas plus naturelle, il est merveilleux d'avoir rendu avec des morceaux de verre les contrastes que l'on voit entre les blancs et les ombres d'une si grande toile, ce qu'on obtiendrait difficilement avec le pinceau. On voit de plus un pêcheur à la ligne, placé sur un rocher, qui montre par son attitude la patience extrême nécessaire à cet acte, de même que son visage reflète l'espérance et le désir de prendre du poisson. Sous cette œuvre, il y a trois arcs peints à fresque, mais je n'en dirai rien, parce que ces peintures sont ruinées pour la plus grande partie. Ayant peint sur un panneau, à la Minerva, église des Frères Prêcheurs, un grand crucifix en détrempe, qui fut alors très loué (2), Giotto revint dans sa patrie, qu'il avait quittée depuis six ans. Peu après, Clément V, ayant été élu pape à Pérouse, après la mort de Benoît XI, transporta le Saint-Siège à Avignon (3), et Giotto fut forcé d'y aller, pour faire quelques travaux (4) ; il y exécuta donc, ainsi que dans plusieurs autres villes de France, une foule de tableaux et de peintures à fresque, œuvres merveilleuses qui plurent extrêmement au Saint-Père et à tout

Pierre. (Commandé en 1298 par le cardinal Stefaneschi, qui y est représenté, pour la somme de 500 florins d'or.)

(1) Commandée par le cardinal Stefaneschi en 1298, en même temps que le tableau de la sacristie ; complètement restaurée. — Il reste encore, à Saint-Jean-de-Latran, un portrait du pape Boniface VIII, entre deux personnages, peint par Giotto sur un pilastre de l'église.

(2) N'existe plus.

(3) En 1305.

(4) Voyage en France controuvé. Giotto fut appelé à Avignon, après 1334, par le pape Benoît XII, pour peindre l'histoire des martyrs dans le palais pontifical, mais la mort l'empêcha de s'y rendre.

son entourage. Ayant obtenu son congé, et richement récompensé, il revint à Florence en 1316, et y rapporta, entre autres choses, le portrait du pape, qu'il donna plus tard à Taddeo Gaddi, son élève. Mais il ne put s'arrêter longtemps à Florence. Appelé à Padoue par les seigneurs della Scala, il peignit pour eux une très belle chapelle dans l'église du Santo, édifiée depuis peu. De là il alla à Vérone, où il fit quelques peintures dans le palais de Messer Cane, et particulièrement le portrait de ce seigneur, ainsi qu'un tableau pour les Franciscains. Ces œuvres terminées, et en revenant en Toscane, il dut s'arrêter à Ferrare et faire pour les seigneurs d'Este quelques peintures que l'on voit encore dans leur palais, et à Sant' Agostino. Dante, ayant appris que Giotto était à Ferrare, parvint à l'attirer à Ravenne, lieu de son exil, et lui fit faire, à San Francesco, pour les seigneurs de Polenta, dans le pourtour de l'église, plusieurs fresques qui sont remarquables. Étant allé de Ravenne à Urbin, il y fit encore quelques peintures. Comme il passa ensuite par Arezzo, il dut se rendre aux prières de Piero Saccone, qui l'avait très bien accueilli ; il fit pour lui, sur un pilastre de la grande chapelle dans l'évêché, une fresque représentant saint Martin qui coupe son manteau et en donne une partie à un pauvre qui se tient presque nu devant lui (1). Ayant ensuite peint, dans la Badia de Santa Fiore, un grand crucifix sur bois, et en détrempe, qui est aujourd'hui au milieu de l'église (2), il revint finalement à Florence. Là, entre autres travaux nombreux, il fit, dans le monastère des religieuses de Faenza, quelques peintures à fresque et à détrempe qui n'existent plus, ce monastère ayant été détruit.

L'an 1322, ayant perdu un an auparavant Dante, son grand ami (3), et dont la mort l'affligea profondément, il alla à Lucques, et, sur la demande de Castruccio, seigneur de cette cité, il peignit à San Martino un tableau qui représente le Christ dans les airs, ayant au-dessous de lui quatre saints protecteurs de la ville (4), à savoir San Piero, San Regolo, San Martino et San Paulino, qui ont l'air de remettre d'accord un pape et un empereur : ceux-ci, d'après l'opinion de beaucoup de gens, seraient Louis de Bavière et Nicolas V antipape. On dit aussi qu'il dessina à San Frediano, dans la même ville, le château della Giusta qui est inexpugnable (5).

(1) Toutes les peintures mentionnées dans cette page sont détruites.

(2) Existe encore.

(3) Dante mourut le 14 septembre 1321.

(4) Ce tableau a disparu.

(5) Fondé par Castruccio en juin 1322.



Dès qu'il fut de retour à Florence, Robert, roi de Naples, écrivit à Charles, duc de Calabre, son fils aîné, qui se trouvait alors dans cette ville, de décider par tous les moyens possibles Giotto à venir à Naples. Il voulait lui faire orner de nobles peintures Santa Chiara, monastère de femmes et église royale, dont il venait d'achever la construction. Giotto, se voyant appelé par un roi d'une telle renommée, se rendit volontiers à son désir (1). Il fit, dans plusieurs chapelles de ce monastère, de nombreuses peintures tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament (2) ; on dit que les sujets de l'Apocalypse qu'on y voit lui furent suggérés par Dante, de même que ses fresques si célèbres d'Assise. Bien que Dante ne fût plus en vie à cette époque, il est possible qu'ils en eussent discuté, comme cela arrive souvent entre amis. Dans l'église dell' Incoronata et au Castello dell' Uovo (3), il exécuta un grand nombre de peintures, particulièrement dans la chapelle et dans une salle que le roi Alphonse I<sup>er</sup> détruisit pour faire le château, et où se trouvaient les portraits de quantité d'hommes célèbres, entre autres celui de Giotto en personne.

Il quitta ensuite Naples, pour aller à Rome, et s'arrêta à Gaète, où il dut peindre à la Nunziata divers sujets du Nouveau Testament, aujourd'hui abîmés par le temps, mais pas au point qu'on n'y reconnaisse sa propre figure au pied d'un grand crucifix très beau (4). Il ne put ensuite refuser au seigneur Malatesta de s'arrêter quelques jours à Rome, où il travailla pour lui, et de là il se rendit à Rimini dont Malatesta était seigneur. Dans cette ville, il fit à San Francesco un grand nombre de peintures qui, depuis, furent jetées à terre par Gismondo, fils de Pandolfo Malatesta, lorsqu'il reconstruisit entièrement l'église. Il peignit encore à fresque, dans le cloître qui est au coin de la façade de cette église, l'histoire de sainte Micheline, une de ses meilleures œuvres (5). Aussi n'est-il pas étonnant que Malatesta l'ait richement récompensé et grandement loué. Giotto fit aussi, à la requête d'un prieur florentin, qui était alors à San Cataldo de Rimini, à l'extérieur de la porte de cette église, un saint Thomas d'Aquin faisant une

(1) Giotto est mentionné à Naples en 1329 et 1332.

(2) Recouverte de stuc au siècle dernier, Santa Chiara, fondée par le roi Robert en 1310, avait été terminée en 1328.

(3) Les fresques de l'Incoronata existent encore ; on les regarde comme étant de l'école de Giotto. Celles du château n'existent plus.

(4) Peintures détruites.

(5) Ces peintures n'existent plus. Elles n'étaient pas de Giotto, puisque sainte Micheline ne mourut qu'en 1356.

lecture à des frères (1). De là, il retourna à Ravenne et peignit dans une chapelle de l'église San Giovanni Evangelista des fresques très estimées (2) ; puis il revint à Florence avec grand renom et non moins de richesses et y fit en détrempe le crucifix de bois sur fond d'or, plus grand que nature, qui est à San Marco, à droite en entrant (3). Celui de Santa Maria Novella est aussi de lui ; Puccio Capanna, son élève, y travailla avec lui, et il est toujours sur la porte principale (4), à main droite en entrant, au-dessus du tombeau des Gaddi. Dans la même église, il fit, sur la cloison transverse, un saint Louis, pour Paolo di Lotto Ardinghelli, qui est représenté à ses pieds avec sa femme (5).

L'année 1327, Guido Tarlati da Pietramala, évêque et seigneur d'Arezzo, étant mort, à Massa di Maremma, en revenant de Lucques, où il était allé rendre visite à l'Empereur, son corps fut porté à Arezzo et on lui fit les honneurs d'un apparat mortuaire considérable. Piero Saccone et Dolfo da Pietramala, frères de l'évêque, décidèrent alors de lui élever un tombeau en marbre, digne de la grandeur d'un tel homme, qui avait été seigneur spirituel et temporel, ainsi que chef du parti gibelin en Toscane. Ils écrivirent donc à Giotto, lui demandant le dessin d'un tombeau, aussi riche et aussi orné qu'il fût possible, et lui envoyèrent les dimensions. Ils le priaient ensuite de leur procurer un sculpteur, le meilleur à son avis de tous ceux qui étaient en Italie, s'en remettant entièrement à son jugement. Giotto, qui était plein de courtoisie, dressa un dessin et le leur envoya : c'est suivant ce dessin que le tombeau fut exécuté, comme on le dira en son lieu (6).

Il peignit pour les frères Umiliati d'Ognissanti, à Florence, une chapelle et quatre tableaux, entre autres une vierge tenant son fils et entourée d'anges, plus un grand crucifix sur bois, dont Puccio Capanna prit le dessin et fit de nombreuses copies qu'il répandit par toute l'Italie (7), car il avait une grande habitude de la manière de Giotto. Quand ce livre fut imprimé pour la première fois, il y avait sur la cloison transverse de cette église un petit tableau à détrempe, exécuté

(1) Peinture détruite.

(2) On voit encore maintenant sur la voûte de cette chapelle les quatre évangélistes et les quatre docteurs de l'Eglise.

(3) Actuellement au-dessus de la porte principale de l'église.

(4) Ce crucifix est toujours en place.

(5) Cette peinture a disparu avec la cloison.

(6) Voir la Vie d'Agostino et d'Agnolo.

(7) Il ne reste des peintures de Giotto à Ognissanti que le crucifix actuellement dans la chapelle Gondi Dini. Le tableau de la Vierge a été transporté à l'Académie des Beaux-Arts.

par Giotto avec grand soin ; il représentait la mort de la vierge entourée par les Apôtres et avec le Christ qui reçoit son âme. Cette œuvre qui était très admirée par tous les peintres, particulièrement par Michel-Ange Buonarroti, a été depuis enlevée par je ne sais qui, estimant peut-être qu'on ne l'appréciait pas assez (1).

Le 9 juillet de l'an 1334, Giotto mit la main au campanile de Santa Maria del Fiore. Après avoir fouillé le sol à la profondeur de vingt brasses, il établit comme fondation une couche de pierres dures, dans la partie qu'on avait asséchée, et y posa un massif de béton haut de douze brasses qu'il termina ensuite par huit brasses en pierres de taille. A ce début ou fondation, assista l'évêque de la ville qui posa solennellement la première pierre en présence du clergé et de tous les magistrats (2). Tandis qu'on continuait ensuite à édifier la tour dans le style tudesque [*gothique*] de l'époque, Giotto dessina tous les sujets qui devaient entrer dans l'ornementation, et répartit soigneusement sur le modèle les couleurs blanches, noires et rouges, à toutes les places où il devait y avoir des pierres ou des frises de ces couleurs. Le plan est un carré parfait, dont chaque face a vingt-cinq brasses, ce qui fait cent brasses de tour ; la hauteur atteint cent quarante-quatre brasses. Si l'on croit ce qu'en écrivit Lorenzo di Cione Ghiberti, Giotto non seulement fit le modèle du campanile, mais encore il sculpta en relief une partie des sujets de marbre, où sont représentés les maîtres de tous les arts. Il affirme en avoir vu des modèles en relief de la main même de Giotto, en particulier ceux de cette œuvre, ce qui est très croyable, si l'on réfléchit que du dessin et de l'invention procèdent tous les arts. Suivant le projet de Giotto, le campanile devait se terminer, à partir du point actuel de terminaison, par une flèche ou pyramide quadrangulaire, haute de cinquante brasses, mais les architectes modernes ont toujours conseillé de ne pas exécuter cet ornement gothique et suranné, trouvant l'aspect actuel meilleur en soi.

En récompense de ses travaux, la république de Florence accorda à Giotto non seulement le titre de citoyen mais encore une pension annuelle de cent florins d'or, ce qui était beaucoup pour l'époque, et le nomma provéditeur des travaux du campanile (3), dont la construction fut poursuivie après lui par Taddeo Gaddi, car il ne vécut pas assez pour la voir terminée. Tandis qu'on y travaillait, il fit un tableau

(1) C'est peut-être le tableau du musée de Chantilly.

(2) Le 18 juillet, dit Villani, livre XI, chap. XII.

(3) Le 12 avril 1334, nommé à la haute direction des travaux de Santa Reparata, ainsi que tous les travaux de fortification et d'édilité.

pour les religieuses de San Giorgio (1), et dans la Badia de Florence, sur un arc intérieur, au-dessus de la porte de l'église, trois demi-figures, aujourd'hui passées au blanc, pour éclairer l'église. Dans la grande salle du palais du Podestat, il peignit la commune de Florence en proie aux voleurs (2). Elle est assise sous la forme d'un juge, avec le sceptre à la main, et sur la tête des balances égales, symbole des justes sentences qu'elle a prononcées, quatre vertus l'assistent, à savoir : la Force avec le courage, la Prudence avec les lois, la Justice avec les armes et la Tempérance avec les paroles. C'est une belle peinture et une allégorie très claire.

Étant allé de nouveau à Padoue, il y peignit quantité d'objets (3), ainsi que des chapelles, et fit, dans l'Oratoire de l'Arena (4), une gloire mondaine qui lui attira autant d'honneur que de profit. Il exécuta encore à Milan différentes peintures qui sont dispersées dans la ville, et qui jusqu'à maintenant ont toujours été admirées (5).

Finalement il revint de Milan, et peu après il rendit son âme à Dieu (6), l'an 1336, après avoir fait dans sa vie tant et tant de belles œuvres et avoir été non moins bon chrétien qu'excellent peintre. Il fut extrêmement regretté, non seulement de ses concitoyens, mais de tous ceux qui l'avaient connu, ou avaient entendu parler de lui, et il fut enseveli avec de grands honneurs, comme il le méritait pour ses vertus ayant été pendant sa vie aimé de tous et particulièrement des hommes supérieurs dans n'importe quelle profession, entre autres Dante et Pétrarque. Sa tombe est à Santa Maria del Fiore, à gauche en entrant dans l'église, et une inscription de marbre blanc indique la place où repose un si grand homme.

Il eut pour élèves Taddeo Gaddi, qu'il tint sur les fonts baptismaux Puccio Capanna, Florentin, qui travailla à Assise, dans l'église de San Francesco, après la mort de Giotto, et à Pistoia, dans les églises San Francesco (7) et San Lodovico ; Ottaviano et Pace de Faenza, Guglielmo di Forli, et plusieurs autres dont nous donnerons les Vies,

(1) Peinture perdue.

(2) Peinture détruite.

(3) Les peintures du palais della Ragione ont été détruites par l'incendie de 1420.

(4) Construit par Enrico Scrovegno en 1303. Les peintures de Giotto existent encore.

(5) Une Vierge, au musée de Brera, signée OPUS MAGISTRI JOCTI FLORENTINI.

(6) Le 8 janvier 1336 (style ordinaire 1337), d'après Villani (livre XI, chap. XII). Il épousa Ciuta (abréviation de Ricevuta) di Lapo del Pela, et eut huit enfants.

(7) Peintures découvertes 1882, mais en mauvais état ; elles représentent la vie de saint François.

Pietro Laurati et Simone Memmi de Sienne, Stefano de Florence et Pietro Cavallini de Rome.

On rapporte que Giotto, dans sa jeunesse, peignit un jour d'une manière si naturelle une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue, que ce maître étant de retour et voulant se remettre au travail, essaya plusieurs fois de la chasser avec la main, avant de s'apercevoir de sa méprise. Je pourrais raconter mainte plaisanterie de Giotto, mais je me contente de celle-ci qui a quelque rapport à l'art et j'abandonne le reste à Boccace, Sacchetti et aux autres.

Finalement, pour honorer la mémoire de Giotto, transmise à la postérité non seulement par les œuvres qui sortirent de ses mains, mais encore par les louanges des écrivains de son temps, un décret public et la volonté particulière de Laurent le Magnifique de Médicis décidèrent que son buste en marbre, sculpté par Benedetto da Majano, maître excellent, serait placé à Santa Maria del Fiore, et, pour donner à tous ceux qui réussiraient dans leur profession l'espérance d'être honorés de la même façon, le divin Messer Angelo Poliziano composa et fit graver sur son tombeau l'inscription qu'on y voit encore.

---

## AGOSTINO et AGNOLO

*Sculpteurs et architectes siennois; naissance (?), mort avant 1350*

Parmi tant d'autres qui sortirent de l'école de Niccola et de Giovanna de Pise, Agostino et Agnolo, sculpteurs siennois (1), devinrent des artistes excellents pour leur époque ; ils naquirent de père et mère siennois et leurs ancêtres furent architectes, qui, sous le gouvernement des trois consuls, l'an 1190, construisirent avec grand talent la fontaine de Fontebranda (2), et l'année suivante, sous le même consulat, la Douane (3) de cette ville, ainsi que d'autres édifices. Agostino et Agnolo, perfectionnant grandement la manière des deux maîtres pisans, enrichirent l'art d'un meilleur dessin et de plus d'invention, comme leurs œuvres le montrent ouvertement. On raconte que, lorsque Giovanni Pisano revint de Naples à Pise l'an 1284, et

(1) On admet actuellement qu'ils n'étaient pas frères. M. Milanese a mis en avant qu'il s'agit de deux artistes contemporains appelés Agostino di Giovanni et Angelo di Ventura.

(2) Mentionnée déjà en 1081 et restaurée en 1193 par un certain Maestro Bellamino.

(3) Commencée en 1194, elle fit partie plus tard du Palais Public.

s'arrêta à Sienne pour donner le dessin et jeter les fondations de la façade du Dôme qu'on devait orner de marbres richement sculptés (1), Agostino, qui n'avait pas plus de quinze ans, se mit sous sa direction à étudier la sculpture dont il connaissait déjà les premiers principes, et pour laquelle il se sentait autant d'inclination que pour l'architecture. Ainsi, sous la direction de Giovanni, et grâce à un travail assidu, il surpassa tellement tous ses condisciples que chacun l'appelait l'œil droit de son maître. Il résolut alors d'amener Agnolo, son plus jeune frère, à suivre son exemple et à se mettre sous les ordres de Giovanni. Il n'y eut pas de peine, car Agnolo, se trouvant continuellement avec Agostino et les autres sculpteurs, et voyant les honneurs ainsi que le profit qu'ils en retiraient, avait conçu un extrême désir de se consacrer à la sculpture ; aussi, avant qu'Agostino eût pensé à lui, avait-il fait quelques œuvres en cachette. Agostino se trouvant donc à travailler avec Giovanni à la table de marbre du maître-autel (2), dans l'évêché d'Arezzo, dont nous avons déjà parlé, fit en sorte qu'il y amena Agnolo qui, le travail terminé, fut jugé avoir égalé son frère en habileté. Aussi Giovanni les employa tous deux dans une foule de travaux, à Pistoia, à Pise et dans d'autres endroits. Comme ils étaient aptes aussi bien à l'architecture qu'à la sculpture, il ne se passa pas beaucoup de temps que, sous le gouvernement de Sienne par les Neuf, Agostino ne donnât, en 1308, le plan de leur palais, dans la Via di Malborghetto (3). Cet édifice lui acquit une telle réputation dans sa patrie que, de retour à Sienne, après la mort de Giovanni, ils furent nommés tous deux architectes du gouvernement. En 1317, la façade septentrionale du Dôme fut élevée sous leur direction (4), et en 1321 fut commencée sur leurs plans la porta Romana, dans sa forme actuelle, qui fut terminée en 1326 et qui s'appelait auparavant porta San Martino. Ils refirent également la porta a Tufi, auparavant appelée porta di Sant' Agata all' Arco. La même année furent commencés, sur leurs plans, l'église et le couvent de San Francesco (5), avec l'assistance du cardinal de Gaete, légat apostolique.

(1) Attribution mal fondée.

(2) Ibid. ; voir la viè de Giovanni.

(3) Agostino n'est pas cité parmi les architectes qui y travaillèrent, de 1307 à 1310.

(4) La date est exacte, mais l'attribution est incertaine. La porta Romana est de 1327, la porta à Tufi de 1325.

(5) Construits bien antérieurement.

Peu après, ils furent appelés à Orvieto (1) par l'entremise des Tolomei, qui y étaient exilés, pour faire quelques sculptures à l'église Santa Maria. Ils y firent en marbre quelques prophètes qui sont certainement les meilleures figures et les mieux proportionnées de toutes celles qu'on voit sur cette façade si renommée.

Or, il arriva, l'an 1326, que Giotto, comme nous l'avons dit dans sa vie, fut appelé à Naples, par l'entremise de Charles, duc de Calabre, qui se trouvait alors à Florence ; il devait faire, pour le compte du roi Robert, diverses peintures à Santa Chiara et dans d'autres endroits. Giotto, passant par Orvieto, s'y arrêta pour examiner minutieusement les œuvres que tant de maîtres y avaient accomplies, ou étaient en train d'accomplir. Comme les prophètes d'Agnolo et d'Agostino lui plurent infiniment plus que les autres sculptures, non seulement il leur donna de grandes louanges et accorda son amitié aux deux artistes, à leur grand contentement mais encore il les recommanda à Piero Sacconeda Pietramala, comme les hommes les plus capables d'exécuter, d'après ses dessins, le tombeau de Guido Tarlati, évêque et seigneur d'Arezzo (2). Agostino et Agnolo achevèrent en trois ans (3) ce tombeau qui fut placé dans la chapelle del Sacramento (4), dans l'évêché d'Arezzo. Sur le cercueil qui est posé sur des consoles remarquablement sculptées, est étendu le corps de l'évêque, et de chaque côté se tiennent des anges qui soulèvent des rideaux d'une manière très naturelle. Douze bas-reliefs (5) couverts d'une multitude de petites figures représentent les principaux actes de sa vie. Ce tombeau offre plus d'art et d'invention, ainsi qu'une plus belle exécution, qu'aucune autre œuvre faite jusqu'alors ; c'est une merveille de voir le grand nombre et la variété des hommes, des chevaux, des paysages et des autres

(1) Agostino et Giovanni, son fils, sont seuls cités dans les documents (pour la première fois en 1339). Il n'est pas fait mention d'Agnolo.

(2) Mort en 1327.

(3) 1327-1330.

(4) Actuellement à côté de la porte de la sacristie.

(5) Il y en a seize et non pas douze. Nous rétablissons ici la description de ces sujets que Vasari donnait inexactement : 1° l'évêque Tarlati prend possession du palais archiépiscopal, 1312. — 2° Est élu général des Arétins, 1322. — 3° La commune d'Arezzo, personnifiée par un vieillard, est en butte aux outrages de divers personnages. — 4° Intrônisation de Tarlati. — 5° Reconstruction des murs de la cité. — 6° Prise de Lusignano en 1316. — 7° Prise de Rocca di Chiusi. — 8° Prise de Fronzola. — 9° Réception sous les murs de Focognano d'une députation de prisonniers. — 10° Prise de Castello de Rondine. — 11° Prise de Buine, dans le Val d'Ambrà. — 12° Prise de Caprera. — 13° et 14° Tarlati détruit les châteaux de Laterina et de Monte San Savino. — 15° Il couronne l'empereur Louis de Bavière à Milan en 1327. — 16° Il meurt au château de Montenero, dans les Maremmes.

détails qui y sont représentés. Bien que ce tombeau ait été fortement mutilé par les Français du duc d'Anjou, qui, pour venger quelque injure reçue, mirent la plus grande partie de la ville à sac, il prouve un excellent jugement de la part d'Agostino et d'Agnolo, qui y inscrivirent en grandes lettres ces paroles : *Hoc opus fecit magister Augustinus et Magister Angelus de Senis*. L'an 1329, ils sculptèrent à Bologne un tableau de marbre pour l'église San Francesco (1). Il est d'une très belle manière et représente, dans un cadre richement orné, le Christ couronnant la Vierge ; ces deux figures, hautes d'une brasse et demie, sont accompagnées de six saints, trois de chaque côté. Sous chaque statue est un bas-relief dont le sujet est tiré de la vie du saint. Une inscription à moitié effacée permet encore de lire les noms d'Agostino et d'Agnolo, et une date indique qu'ils passèrent huit années à ce travail (2).

Pendant qu'ils étaient occupés, la ville de Bologne se donna, par suite des intrigues d'un légat, librement au pape, et celui-ci promit d'y transporter le Saint-Siège, pourvu qu'on lui bâtît une forteresse où il put se trouver en sûreté. Les Bolonais, y ayant consenti, la firent construire par Agostino et Agnolo, mais elle dura peu, car ils la firent démolir, avec plus de rapidité qu'elle n'avait été élevée, quand ils s'aperçurent combien les promesses du pape étaient illusoires. On raconte que, pendant le séjour des deux sculpteurs à Bologne, un effroyable débordement du Pô (3) ravagea le Mantouan et le Ferrarais, et causa la mort de plus de 10.000 personnes. Appelés à faire une œuvre d'ingénieurs, ils réussirent à rejeter le fleuve dans son lit à l'aide de digues et de chaussées.

De retour à Sienne, l'an 1338, ils commencèrent la nouvelle église de Santa Maria (4) le long du Dôme vieux, vers la place Manetti. Peu après, les Siennois, satisfaits de leurs services, décidèrent de leur confier un travail résolu depuis longtemps, mais resté sans exé-

(1) Fausse attribution ; travail commandé le 16 novembre 1388 par les Frères Mineurs à Jacobello et Pietro Paolo de Masigni. En place.

(2) Renseignement inexact.

(3) En 1330.

(4) La construction de la nef transverse du Dôme de Sienne fut commencée en 1339 et poussée avec diverses interruptions jusqu'à l'année 1356. Puis l'on revint au plan primitif, et le Dôme fut terminé dans sa forme actuelle. En 1339, Maestro Lando di Pietro, orfèvre et architecte siennois, est appelé de Naples par la République pour entreprendre les travaux de la nouvelle cathédrale. Il meurt en 1340, et est remplacé par Giovanni, fils d'Agostino. En 1351, le même office est dévolu à Maestro Domenico, autre fils d'Agostino, qui meurt en 1369. Il reste des ruines grandioses de ces constructions.



cution. Il s'agissait d'élever une fontaine sur la grande place, vis-à-vis du Palais de la Seigneurie. Agostino et Agnolo amenèrent les eaux au moyen de canaux en plomb et en ciment, travail difficile pour l'époque et la fontaine commença à jaillir le 1<sup>er</sup> juin 1343 (1), à la vive satisfaction de tous les habitants de la ville. Dans le même temps, on construisit la salle du Grand Conseil (2), dans le Palais Public, et sur leurs dessins, on termina la grande tour (3), l'an 1344, dans laquelle furent posées deux grosses cloches (4), fondues l'une à Grosseto, l'autre à Sienne (5). Finalement, Agnolo, se trouvant à Assise, fit dans l'église inférieure de San Francesco une chapelle et un tombeau de marbre pour un frère de Napoleone Orsino, cardinal et franciscain, mort dans cette ville (6). Agostino, qui était resté à Sienne, occupé à des travaux publics, mourut pendant qu'il composait les ornements de la fontaine, dont il a déjà été parlé, et fut honorablement enseveli dans la cathédrale. Je n'ai pu trouver aucun renseignement sur le lieu, ni l'époque de la mort d'Agnolo (7).

Presque à la même époque, ou peu auparavant, l'Arte di Calimala à Florence, fit faire par Maestro Cione, orfèvre excellent, sinon tout, du moins la majeure partie de l'autel d'Argent de Saint-Jean-Baptiste (8), sur lequel sont plusieurs sujets tirés de la vie de ce saint : ce sont des figures en demi-relief remarquables, sortant d'une plaque d'argent. Cette œuvre fut considérée comme une chose merveilleuse par tous ceux qui la virent, tant pour sa grandeur que pour sa nouveauté. L'année 1330, comme on avait retrouvé le corps de San Zanobi, dans les souterrains de Santa Reparata le même Cione enchâssa dans une tête d'argent, grande comme l'original, ce fragment de la tête du saint qui est toujours conservé, et que l'on porte dans les processions. Cette œuvre fut alors trouvée chose merveilleuse et procura un grand renom à son auteur qui mourut peu après, étant devenu riche et très considéré (9).

(1) La vraie date est le 5 janvier 1343.

(2) En 1327.

(3) En 1345.

(4) En 1348.

(5) La deuxième fondue par Maestro Ricciardo di Tingo, Florentin.

(6) Erreur. Le cardinal Napoleone Gaetano mourut à Avignon en 1355 ; il fut enterré dans l'église Saint-François de cette ville. Il s'agit peut-être du tombeau du cardinal Giovanni Gaetano, qui est dans cette chapelle.

(7) Un document du 18 novembre 1350 dit qu'Agostino était déjà mort à cette date.

(8) Commencé en 1366, d'après l'inscription.

(9) Cette tête n'est pas de Cione ; elle est signée Andrea Arditi, florentin.

## STEFANO et UGOLINO

*Le premier, peintre florentin, né en 1301 (?) mort en 1350 (?) ; le second, peintre siennois, né en 1260 (?) , mort en 1339 (?)*

Stefano, peintre florentin et disciple de Giotto (1), excella dans son art, au point qu'il surpassa non seulement tous ceux qui s'étaient adonnés avant lui à la peinture, mais encore son propre maître, et mérita d'être regardé comme le plus habile de tous les peintres qui avaient vécu jusqu'alors comme le montrent ouvertement ses œuvres. Il peignit à fresque, dans le Campo Santo de Pise, une Vierge qui est quelque peu supérieure par le coloris et le dessin aux œuvres de Giotto dans le même endroit (2). A Florence, dans le cloître de Santo Spirito, trois arceaux sont de sa main (3). Dans le premier, où se trouve représentée la Transfiguration du Christ entre Moïse et Élie, voulant montrer quelle devait être la lumière qui éblouit les trois disciples, il les figura avec des attitudes extrêmement belles, et des draperies telles qu'elles laissassent deviner le nu, ce qui ne s'était pas encore fait, même par Giotto. Sous l'arceau qui représente le Christ délivrant une femme possédée du démon, il traça un édifice en perspective, science alors peu connue ou peu pratiquée. En opérant à la moderne dans cette œuvre, et avec un excellent jugement, il montra tant d'art et d'invention ainsi que de si belles proportions dans les colonnes, les portes, les fenêtres et les corniches, en un mot, il fit preuve d'une manière de faire si différente de celle des autres maîtres qu'il paraît avoir eu une certaine notion de la perfection qui distingue le bon style moderne. Il imagina, entre autres choses ingénieuses, un escalier très difficile dont le genre, soit en peinture, soit en construction, a tant de commodité et de beauté, que Laurent le Magnifique de Médicis s'en servit pour exécuter les escaliers extérieurs (4) du palais de Poggio à Caiano. Dans le troisième arceau, il représenta le Christ sauvant saint Pierre de la fureur des eaux ; cette peinture était jugée plus belle que les autres, mais le temps l'a détruite en partie.

Il peignit ensuite, dans le premier cloître de Santa Maria Novella,

(1) Petit-fils de Giotto par sa mère Caterina, femme du peintre Ricco di Lapo (d'après Baldinucci). Stefano n'est pas porté sur le matricule des Médecins et Pharmaciens à laquelle s'inscrivaient les peintres, et dont nous avons le rôle de 1290 à 1443.

(2) Existe encore, fortement restaurée ; peinture restituée à Simone Martini.

(3) Ces fresques, attribuées aussi à Giotto, n'existent plus.

(4) Construits par Giulano da San Gallo.

un saint Thomas d'Aquin, à côté d'une porte, et y ajouta un Christ en croix qui fut depuis gâté par d'autres peintres chargés de le restaurer (1). Il commença également à peindre une chapelle de l'église qu'il ne termina pas et qui est très altérée par le temps (2); on y voit la chute des anges rebelles causée par l'orgueil de Lucifer; plusieurs figures, qui offrent des raccourcis de bras, de torse et de jambes, beaucoup mieux réussis que ceux qu'on avait faits jusqu'alors, nous prouvent que Stefano cherchait à surmonter ces difficultés qui ne sont plus qu'un jeu pour les artistes d'à présent, plus instruits dans la partie. Aussi fut-il appelé par les autres peintres le singe de la nature.

Quelque temps après, étant allé à Milan, il commença plusieurs ouvrages pour Matteo Visconti, mais ne put les terminer, car, le changement d'air l'ayant rendu malade, il fut forcé de retourner à Florence où il peignit à fresque, étant revenu à la santé, sur la cloison transverse de l'église de Santa Croce, dans la chapelle degli Asini, le martyr de saint Marc, avec quantité de figures assez remarquables (3). Sa qualité d'élève de Giotto l'ayant fait ensuite appeler à Rome, il peignit à fresque, dans la grande chapelle de l'église Saint-Pierre qui renferme l'autel du saint, plusieurs sujets tirés de la vie du Christ, entre les fenêtres de la grande niche. Il fit ensuite, dans l'église d'Aracoeli, sur un pilastre, à côté de la grande chapelle et à main gauche, un saint Louis à fresque, qui est très loué et il y montra tant d'habileté qu'il se rapprocha beaucoup de la manière moderne, et qu'à mon avis, il dessinait bien mieux que Giotto (4).

Étant allé après à Assise, il commença une Gloire céleste (5), dans le fond de la grande chapelle de l'église inférieure de San Francesco, et la laissa également inachevée, ayant été forcé de revenir à Florence pour quelques affaires d'importance. Là, pour ne pas perdre de temps, il peignit, à la demande des Gianfigliuzzi, sur le bord de l'Arno, entre leurs maisons et le Ponte alla Carraia, un petit tabernacle sur lequel il représenta une Vierge qui coud et à laquelle un enfant vêtu et assis tend un oiseau. Ce travail, bien que de petites dimensions, mérite autant d'être loué que ses œuvres plus grandes et plus magistralement exécutées (6).

(1) Existe encore sur la porte du passage; le saint Thomas est dans une lunette, au-dessus de la porte de l'ancienne chapelle de Saint-Thomas.

(2) N'existe plus.

(3) Peinture détruite, la cloison ayant été supprimée.

(4) Il ne reste plus rien de ses peintures à Rome.

(5) Cette fresque n'existe plus.

(6) Ce tabernacle fut détruit, lorsqu'on construisit le palais Corsini.

Ayant été appelé à Pistoia par la seigneurie de cette ville, l'an 1346, il fut chargé de peindre la chapelle de San Jacopo, sur la voûte de laquelle il représenta Dieu le Père avec quelques apôtres, et, sur les parois, plusieurs sujets tirés de la vie de saint Jacques, en particulier quand sa mère, femme de Zébédée, demande au Christ de placer ses deux fils à ses côtés, l'un à main droite et l'autre à gauche, dans le royaume des cieux (1). A côté de cette fresque est la Décollation du saint, admirablement représentée. Plusieurs prétendent, trompés par la similitude du nom, que Maso, dit Giottino, était le fils de Giotto. Mais d'après les écrits de Lorenzo Ghiberti et de Domenico Ghirlandajo que j'ai vus, je crois pouvoir affirmer que son père fut Stefano et non Giotto. On suppose que Maso di Giottino, dont on parlera plus loin, fut fils de ce Stefano. Bien que plusieurs, trompés par la similitude du nom, affirment qu'il était fils de Giotto, pour ma part, ayant vu des documents, et d'après les souvenirs dignes de foi de Lorenzo Ghiberti et de Domenico Ghirlandajo, je crois pouvoir affirmer qu'il était plutôt fils de Stefano que de Giotto.

A Pérouse, il commença encore, dans l'église San Domenico, les fresques de la chapelle de Santa Caterina (2), restées inachevées.

A la même époque que Stefano, vécut à Sienne un peintre de grand renom, et son intime ami, qui s'appelait Ugolino (3). Il fit nombre de tableaux et décora mainte chapelle en Italie, quoiqu'il suivit toujours de préférence la manière grecque et qu'il s'obstinât à suivre le style de Cimabue plutôt que celui de Giotto, qui cependant était en si grande estime. Le tableau, sur fond d'or, du maître-autel de Santa Croce est son œuvre (4), et de même il est l'auteur d'un tableau qui resta longtemps sur le maître-autel de Santa Maria Novella (5), et qui est actuellement dans le chapitre où s'assemble la colonie espagnole, pour célébrer la fête annuelle de saint Jacques et tenir tous les offices divins ou mortuaires. C'est lui qui peignit sur un pilastre en briques de la loggia que Lapo (6) avait construite sur la

(1) Ces peintures qui n'existent plus, ont été restituées à deux peintres florentins, Alessio d'Andrea et Bonnacorso di Cino, qui furent appelés à Pistoia en 1347.

(2) Chapelle Buontempi, attribution certaine.

(3) Les archives de Sienne parlent d'un Ugolino di Neri, et d'un Ugolino di Pietro, peintres vers 1320.

(4) Le tableau d'autel de Santa Croce, dont la partie centrale représente une Vierge entre des saints, est actuellement à la Galerie Nationale de Londres; signé *Ugolino de Senis me pinxit*.

(5) Ce tableau a disparu.

(6) C'est-à-dire Arnolfo da Cambio.

place d'Or San Michele, la madone (1), dont peu d'années après les miracles furent si nombreux, en sorte que la loggia fut longtemps remplie d'ex-votos, et qui, encore aujourd'hui, est tenue en grande vénération. Finalement à Santa Croce, dans la chapelle de Messer Ridolfo de Bardi, où Giotto peignit la vie de saint François, il fit le tableau en détrempe d'autel, qui représente un Christ en croix, avec la Madeleine et saint Jean pleurant, ainsi que deux frères qui sont sur les côtés et les encadrent (2). Finalement, Ugolino mourut dans un âge avancé, en 1349 (3), et fut honorablement enterré à Sienne, dans sa patrie.

Stefano, qui, dit-on, fut aussi bon architecte, et on peut le croire d'après ce que nous avons dit plus haut, mourut, à ce qu'on dit, l'année que commença le jubilé de 1350, à l'âge de 49 ans, et fut déposé à Santo Spirito, dans la sépulture de ses ancêtres.

---

## Pietro LAURATI

*Peintre siennois, né....., mort vers 1350*

Pietro Laurati (4), excellent peintre siennois, éprouva quel bonheur peuvent avoir de leur vivant les grands artistes, qui voient leurs œuvres appréciées à leur valeur, aussi bien dans leur patrie qu'au dehors, et qui se savent désirés de tous. Durant toute sa vie, en effet, il fut appelé çà et là en Toscane, et reçu partout avec de grands honneurs, s'étant tout d'abord fait connaître par ses fresques de la Scala, hôpital de Sienne (5). Il y imita la manière de Giotto, désormais populaire en Toscane, en sorte qu'on le jugea devoir surpasser, comme cela arriva ensuite, et Cimabue et Giotto et les autres artistes qui l'avaient précédé. D'une part, le groupe de la Vierge, quand elle monte les degrés du temple, accompagnée de Joachim et de sainte Anne, et qu'elle est reçue par le grand-prêtre, d'autre part, le mariage de la Vierge offrent autant

(1) Elle disparut probablement pendant l'incendie de 1304, et fut remplacée par celle, due à Bernardo Daddi, qui se trouve dans le tabernacle d'Or San Michele.

(2) Ce tableau a disparu,

(3) Dans sa première édition, Vasari avait dit 1339.

(4) Frère d'Ambrogio Lorenzetti, tous deux fils de Lorenzo ou Lorenzetto, Mentionné pour la première fois, comme peintre, en 1305. Pietro était probablement l'aîné.

(5) Ces fresques, qui furent détruites en 1720, étaient l'œuvre des deux frères et portaient l'inscription suivante: HOC OPVS FECIT PETRVS LAVRENTII ET AMBROSIVS EIVS FRATER MCCCXXXV.

de beauté et de simplicité dans la disposition des draperies que de majesté dans le port des têtes et d'admirable ordonnance dans le groupement des figures. Pendant qu'il travaillait à cette œuvre, par laquelle il introduisit la bonne manière de peindre à Sienne, montrant ainsi la voie à tous ces beaux génies qui ont fleuri dans sa patrie de tout temps, il fut appelé à Monte Oliveto di Chiusuri, où il peignit un tableau en détrempe (1), qui est aujourd'hui dans le local appelé le Paradis, sous l'église. Il peignit après à Florence, face à la porte de gauche de l'église Santa Spirito, au coin où habite aujourd'hui un boucher, un tabernacle (2), qui, pour la délicatesse des têtes et pour la douceur de l'ensemble, mérite d'être hautement loué par tout artiste qui s'y entend. Étant ensuite allé à Pise, il représenta au Campo Santo, sur la paroi qui est à côté de la porte principale, toute la vie des saints Pères (3), avec des sentiments si vivement rendus, et de si belles attitudes qu'il égala Giotto, et en retira un grand renom, ayant exprimé, dans quelques têtes, par le coloris et le dessin, toute l'énergie dont était capable la manière de peindre de ces temps-là.

De Pise, il se rendit à Pistoia et fit à San Francesco un tableau à détrempe représentant la Vierge entourée d'anges d'une belle venue; la prédelle qui forme la partie inférieure de ce tableau renferme quelques sujets remplis de petites figures si promptes et si vives que ce fut une merveille pour l'époque (4). Aussi, pour sa satisfaction et celle des autres, voulut-il y mettre son nom de la manière suivante :

PETRUS LAURATI DE SENIS (5)

L'an 1355 (6), il fut appelé à Arezzo par Messer Guglielmo, archiprêtre, et par les fabriciens de l'église paroissiale, qui étaient alors Margarito Boschi et autres, pour travailler dans cette église, qui avait été élevée sur un plan et une disposition infiniment meilleurs que tout ce qu'on avait fait jusqu'alors en Toscane, et que Margaritone, comme on l'a dit, avait ornée de pierres de taille et d'ornements sculptés. Il y peignit à fresque la tribune et toute la grande niche de la chapelle du maître-autel, y représentant douze sujets tirés de la vie de la Vierge,

(1) Ce tableau est perdu.

(2) Cette peinture n'existe plus.

(3) Ces fresques existent encore; attribuées également à Antonio Veneziano.

(4) Actuellement aux Offices; la prédelle a disparu.

(5) Inexact. L'inscription est: (en lettres majuscules) *Petrus Laurentii de Senis me pinxit anno Domini mcccxl.*

(6) En 1345.

avec des figures en grandeur naturelle, qui commencent à l'expulsion de Joachim du temple et vont jusqu'à la nativité du Christ (1). On reconnaît dans ces peintures presque la même composition que dans celles de Giotto, son maître, ainsi que les contours, le port des têtes et les attitudes des figures qui étaient particulièrement propres à ce dernier. Bien que toute l'œuvre soit très belle, incontestablement la meilleure partie est la voûte de cette niche, sur laquelle il représenta la Vierge montant au ciel. Outre qu'il fit les apôtres hauts de quatre brasses, montrant ainsi la grandeur de son esprit, et cherchant le premier à hausser la manière il donna une si belle physionomie aux têtes, et tant d'élégance aux draperies qu'à cette époque on n'aurait pas pu désirer mieux. Il figura, de même, une joie vraiment angélique et divine sur les visages des anges qui volent en chantant autour de la Madone, ou dansent avec de gracieux mouvements ; tandis que les anges jouent de divers instruments, ils ont les yeux attentifs et fixés sur un autre chœur d'anges, qui, soutenus par une nuée en forme d'auréole, portent la Vierge au ciel. Cette œuvre qui plut infiniment et avec raison, fut cause qu'on le chargea encore de peindre en détrempe le tableau du maître-autel (2). Les figures des cinq panneaux sont de grandeur naturelle et représentées jusqu'au genou ; le panneau du milieu renferme la Vierge tenant l'enfant Jésus ; les quatre autres sont occupés par saint Jean-Baptiste et saint Mathieu d'un côté, saint Jean évangéliste et san Donato, de l'autre. Quantité de petites figures couvrent la prédelle et le cadre du tableau, toutes vraiment belles et d'une exécution parfaite. Ce travail terminé, Pietro Laurati exécuta, à Saint-Pierre de Rome, plusieurs œuvres qui furent détruites pour édifier la nouvelle basilique. Il travailla encore à Cortone et à Arezzo, outre les œuvres déjà citées, en particulier dans l'église Santa Fiora et Lucilla, monastère des moines noirs, où il fit, entre autres choses, dans une chapelle, un saint Thomas mettant le doigt dans la plaie du côté de Jésus-Christ (3). Ses peintures datent de 1350 environ.

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Commandé le 17 avril 1320 à Pietro par Guido Tarlati, évêque d'Arezzo, pour 160 livres pisanes : ce tableau est actuellement près de l'autel de la Miséricorde signé PETRUS LAURENTII HANC PINXIT DEXTRA SENIS. La prédelle a disparu.

(3) Peinture détruite.

## Andrea PISANO

*Sculpteur et architecte, né vers 1270, mort en 1348*

Il n'y eut jamais d'époque où, la peinture étant en pleine floraison, les sculpteurs ne fussent également excellents, et il suffit, pour s'en rendre compte, d'étudier les œuvres de tous les temps. Ces deux arts, en effet, sont frères, nés le même jour, et sont gouvernés par une seule âme. C'est ce que l'on vit dans Andrea Pisano (1), sculpteur qui vécut au temps de Giotto. Par suite de ses études et de ses travaux, il porta son art à un point de perfection qui le fit estimer le maître par excellence de la Toscane, particulièrement dans le travail du bronze. Tous ceux qui connurent, apprécièrent et recherchèrent ses œuvres, entre autres les Florentins, pour lesquels il quitta sans regret sa patrie, ses parents et ses amis ainsi que tout ce qu'il possédait. Il surmonta toutes les difficultés que ses devanciers n'avaient pu vaincre, et, de fait, leurs œuvres étaient si informes et si grossières que, en comparaison, les siennes parurent réellement miraculeuses. La fortune, du reste, le favorisa en lui mettant sous les yeux les marbres antiques rapportés par les flottes pisanes, et qui sont actuellement, soit au Dôme, soit dans le Campo Santo de leur cité, tandis que Giotto n'eut pas le même bonheur, les peintures antiques ne s'étant pas conservées comme les sculptures.

Andrea, donc, ayant étudié la nouvelle manière de dessiner inaugurée par Giotto, ainsi que le peu de marbres antiques qu'il connaissait, adopta un style meilleur et commença à donner à ses œuvres une beauté dont personne n'avait fait preuve dans cet art jusqu'à son époque. Aussi la bonté de son esprit et son habileté professionnelle ayant été reconnues, fut-il fréquemment employé dans sa patrie. Il fit, en particulier, étant encore tout jeune, quelques petites figures de marbre, pour Santa Maria à Ponte (2), qui lui attirèrent tant de réputation, qu'il fut invité avec de grandes instances, par les Florentins, à venir travailler à l'œuvre de Santa Maria del Fiore. La grande façade antérieure (3) était commencée, et l'on manquait de maîtres pour sculpter

(1) Né à Pontedera, fils de Ser Ugolino, notaire. Il fut apprenti, puis compagnon de Giovanni Pisano.

(2) Appelée communément Santa Maria della Spina.

(3) Achevée aux deux tiers, elle fut détruite vers 1586 et toutes les statues dispersées. Celle de Boniface VIII a été replacée à l'intérieur du Dôme, près de la façade, à droite en entrant. Les autres statues sont sur la route du Poggio Imperiale; elles n'étaient pas de la main d'Andrea, pas plus que celles de la Misericordia,



les sujets que Giotto avait dessinés. Andrea vint donc à Florence et entra au service de l'œuvre. Comme à cette époque les Florentins désiraient se rendre agréable le pape Boniface VIII, ils voulurent qu'avant toute chose Andrea fit sa statue en marbre. Une fois terminée, on la plaça entre un saint Pierre et un saint Paul, sur la façade, où elles sont encore. Andrea ayant ensuite exécuté quelques petits prophètes destinés à être placés dans des tabernacles de la porte du milieu, on résolut que tous les travaux d'importance lui seraient donnés, et peu après il eut à faire les statues des quatre docteurs principaux de l'Église, à savoir saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin et saint Grégoire, ainsi qu'un saint Étienne et un saint Laurent qui sont au coin de la façade. Dans la petite église de la Misericordia, sur la place San Giovanni, il y a de sa main la Vierge de marbre, haute de trois brasses et demie, qui est sur l'autel entre deux anges, ainsi que la demi-figure de la Vierge qui est au-dessus de la porte de côté.

Comme il s'était occupé d'architecture dans sa jeunesse, il eut l'occasion d'être employé par la commune de Florence ; Arnolfo étant mort (1), et Giotto absent, on lui demanda le plan du château de Scarperia (2) qui est à Mugello, sur le revers de l'Apennin. Certains prétendent, mais je ne l'affirmerai pas, qu'il séjourna un an à Venise et qu'il y sculpta plusieurs statuettes de marbre qui sont sur la façade de Saint-Marc (3). On ajoute que, Messer Piero Gradenigo étant doge, il donna le dessin de l'Arsenal, mais je laisserai chacun croire ce qu'il veut, n'ayant aucune preuve bien certaine de ces faits. Quand il fut de retour à Florence, la ville, craignant la venue de l'empereur, le chargea d'exhausser rapidement de huit brasses la partie des murs comprise entre San Gallo et la porte de Prato ; il éleva également, en divers endroits, des bastions, des palissades et d'autres fortifications en bois et en terre (4).

Comme il avait, trois ans auparavant, montré un grand talent dans l'art de couler le bronze, et qu'il avait envoyé une croix fondue, très belle, au pape, à Avignon, par l'entremise de Giotto, son intime ami, qui s'y trouvait alors, on lui donna à exécuter en bronze l'une

qui sont d'un de ses élèves appelé Alberto Arnoldi. En 1396, on donne les deux premiers docteurs à faire à Pietro di Giovanni, allemand, les deux autres à Niccolò di Piero d'Arezzo. En 1391, Pietro di Giovanni travaille à la statue de saint Etienne.

(1) Pas encore.

(2) En 1306, d'après Villani, liv. VIII, chap. LXXXVI.

(3) Le fait est assez vraisemblable.

(4) Ce travail fut terminé en 1316, d'après Villani, liv. IX, chap. LXXVII.

des portes de San Giovanni, dont Giotto avait fait un admirable dessin. Il fut choisi pour ce travail, parce qu'on le jugea le maître le plus habile, le plus pratique et le plus entendu, non seulement en Toscane, mais encore de toute l'Italie. Il résolut donc de n'épargner ni temps, ni peines, ni soins, pour mener à bonne fin une œuvre si importante, et, dans ce temps où l'on ne connaissait pas les procédés qu'on emploie de nos jours, la fortune lui fut si propice dans ses coulées qu'en l'espace de vingt-deux ans il amena sa porte au point de perfection où on la voit aujourd'hui (1). Bien plus, dans le même temps, il fit non seulement le tabernacle du maître-autel de San Giovanni (2) avec deux anges qui l'encadrent, travail véritablement admirable, mais encore, sur les dessins de Giotto, les figurines de marbre qui surmontent la porte du campanile de Santa Maria del Fiore et, sur le pourtour du campanile, les médaillons sculptés en demi-relief qui représentent les sept planètes, les sept vertus et les sept œuvres de miséricorde. A cette époque se rapportent également les trois statues hautes de quatre brasses, qu'on a placées dans les niches du campanile, sous les fenêtres qui regardent la Confraternità della Misericordia, c'est-à-dire au midi. Toutes ces œuvres furent extrêmement admirées (3).

Pour revenir à la porte de bronze, elle est divisée en plusieurs panneaux qui représentent, en demi-relief, différents sujets de l'histoire de saint Jean-Baptiste, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, tous traités avec un égal bonheur. Bien qu'il paraisse à plusieurs que ces compositions n'offrent ni le beau dessin ni le grand art désirables, Andrea n'en mérite pas moins de très grands éloges pour avoir été le premier à conduire à bonne fin une œuvre d'après laquelle ceux qui vinrent après lui conçurent l'idée de tout ce que l'on voit de beau, de grand et de difficile dans les deux autres portes et dans l'ornementation extérieure du temple. Cette porte, entièrement terminée, polie et dorée au feu, l'an 1339, dans le travail de laquelle Andrea se fit aider par Nino, son fils, qui fut ensuite meilleur maître que son père, fut posée à l'entrée du milieu et y resta jusqu'à ce que Lorenzo Ghiberti fit celle qui y est à présent. On la transporta alors à son emplacement actuel,

(1) Commandée le 9 janvier 1330, commencée le 12 janvier 1330, terminée avant 1336; inscription: ANDREAS. UGOLINI. NINI. DE. PISIS. ME. FECIT. A. D. MCCCXXX. Voir Villani, lib. X, cap. 177.

(2) Ce tabernacle, qui était de 1313, fut remplacé en 1732 par un ornement dans le style du XVIII<sup>e</sup> siècle.

(3) Elles existent encore.

vis-à-vis de la Misericordia. On croit qu'elle fut coulée par quelques habiles fondeurs de Venise, et il en reste trace dans les livres des marchands de l'Arte di Calimala gardiens de l'œuvre de San Giovanni.

Pendant qu'Andrea travaillait à cette œuvre et à celles susmentionnées, il donna encore le modèle du temple de San Giovanni, à Pistoia, qui fut commencé en 1337 (1). Dans la cathédrale de cette ville, il y a aussi de sa main un tombeau en marbre orné de petites figures, tant sur le cercueil qu'au-dessus, qui renferme le corps de Messer Cino d'Angibolgi, docteur en droit et poète renommé (2). On y voit, sur un bas-relief, Messer Cino enseignant à ses élèves qui l'entourent, et ces sculptures durent paraître merveilleuses dans leur temps, mais elles ne seraient pas très estimées aujourd'hui. Gauthier, duc d'Athènes et tyran de Florence, employa également Andrea (3) à agrandir la place et à fortifier son palais, dont il fit garnir de solides barreaux toutes les fenêtres du bas et du premier étage, là où se trouve actuellement la salle des Deux Cents.

Par ordre du même duc, Andrea ajouta plusieurs tours à l'enceinte de la ville, amena la magnifique porte de San Friano (4) au point d'achèvement où on la voit aujourd'hui, et construisit les vestibules des autres portes de la ville, ainsi que les petits passages qui y sont ajoutés pour la commodité des piétons. Et, comme le duc avait l'intention d'élever une forteresse sur la côte San Giorgio, Andrea lui en donna un modèle qui ne servit point, les Florentins ayant chassé le duc en 1343.

Andrea retira de grands honneurs et de grandes récompenses de tous ces travaux; la Seigneurie lui accorda le titre de citoyen et plusieurs charges de magistratures (5). Ses productions, qui datent de l'an 1340 environ, furent en grande estime pendant sa vie, et après sa mort, jusqu'au siècle qui vit fleurir Niccolo Aretino, Jacopo della Quercia, Donatello, Filippo Brunelleschi et Lorenzo Ghiberti. Il eut de nombreux disciples, entre autres Tommaso Pisano (6), architecte et sculpteur, qui termina la chapelle du Campo Santo, ainsi que le campanile

(1) Commencé en 1300.

(2) Andrea n'en est pas l'auteur.

(3) Andrea n'est pas nommé dans le décret de la commune du 6 octobre 1342, qui parle de ces travaux.

(4) Décret de la commune de 1332.

(5) Aucune trace dans les registres publics.

(6) Dans un document de 1368, il est dit fils de *quondam maestro Andrea de Pontedera*.

du Dôme, auquel il ajouta la partie où sont les cloches. On croit que Tommaso était fils d'Andrea, d'après l'inscription du bas-relief du maître-autel (1), dans l'église San Francesco de Pise, sur lequel il y a une Vierge et des saints, et au-dessous son nom, ainsi que celui de son père. Nino, fils d'Andrea, s'occupa également de sculpture. On voit sa première œuvre à Santa Maria Novella de Florence ; c'est une Vierge en marbre, commencée par son père, qui est à l'intérieur de la porte latérale, à côté de la chapelle des Minerbetti (2). Étant allé à Pise, il fit à Santa Maria della Spina la demi-figure en marbre d'une Vierge qui allaite l'Enfant Jésus entouré de fines draperies. Une autre Vierge en pied, entre un saint Jean et un saint Pierre, dont la tête est le propre portrait d'Andrea, tend une rose à son fils qui la prend avec un geste enfantin d'une telle beauté que l'on peut dire que véritablement Nino commençait à dégager ses statues de la rigidité du marbre et à leur donner la souplesse des chairs, avec un poli extrême (3). Il fit encore une Annonciation, pour un autel de Santa Caterina, à Pise (4), ainsi que d'autres œuvres dans cette ville, et à Naples, dont il n'y a pas lieu de faire mention.

Andrea mourut l'an 1345 (5), à l'âge de 75 ans, et fut enterré à Santa Maria del Fiore, par son fils Nino.

## Buonamico BUFFALMACCO

*Peintre florentin né en ....., mort après 1351*

Buonamico di Cristofano, surnommé Buffalmacco (6), peintre florentin, fut disciple d'Andrea Tafi, et célèbre par ses facéties que Boccace et Sacchetti ont recueillies. On sait comment il fut ami de Bruno et de Calendrino, peintres de joyeuse mémoire, et tous les tours

(1) Actuellement au Campo Santo. Inscription : *Tomaso figliuolo di ..stro Andrea F... esto lavoro et fu Pisano.*

(2) Actuellement sur le tombeau Cavalcanti, près de la chapelle Rucellai.

(3) Ces deux Vierges existent encore.

(4) Existe encore. Sur la base de la Vierge, on lit : *A di pimo Febbraio 1370*, et sous l'ange : *queste figure fece nino figliuolo d'Andrea Pisano.*

(5) En 1347, Andrea sculpte la Vierge qui est au-dessus de la porte du milieu, au Dôme d'Orvieto. En 1349, Nino, son fils, lui succède dans sa place d'architecte en chef de cette construction. Andrea mourut donc en 1348.

(6) Extrait du livre de la Compagnie des Peintres : *Buonamico Cristofani dello Buffalmacco MCCCLI*. Toutes les anecdotes facétieuses rapportées par Vasari ont été supprimées dans cette traduction.

qu'il leur joua, ainsi qu'à son maître. Ses productions, répandues dans toute la Toscane, témoignent qu'il avait beaucoup de jugement dans son art.

Étant devenu bon peintre assez rapidement, il quitta Tafi pour travailler tout seul, et les travaux ne lui manquèrent pas. Un de ses premiers à Florence est dans le monastère des religieuses de Faenza, qui s'élevait sur l'emplacement actuel de la citadelle. Toute l'église est peinte de sa main, et, entre autres sujets tirés de la vie du Christ, on y voit le Massacre des Innocents, composition pleine d'une énergique vérité.

Cette œuvre terminée, il peignit dans la Badia de Settimo et dans la chapelle du cloître dédiée à saint Jacques, quelques épisodes de la vie de ce saint (1) ; sur la voûte, il représenta les quatre patriarches et les quatre évangélistes, parmi lesquels il faut remarquer saint Luc soufflant dans sa plume pour la rendre plus nette. Pour donner plus de relief à ses carnations, Buffalmacco avait coutume de peindre entièrement le fond en laque violette, qui, avec le temps, produit un sel qui ronge et mange le blanc et les autres couleurs. Il n'est donc pas étonnant que les peintures susdites soient presque consumées, tandis que beaucoup d'autres plus anciennes se sont parfaitement conservées.

Il fit ensuite, pour la Certosa de Florence, deux tableaux en détrempe (2), dont l'un est dans le chœur et l'autre dans les vieilles chapelles qui sont au-dessous. Dans la Badia de Florence, il peignit à fresque la chapelle des Giochi et Bastari, à côté du chœur, qui fut ensuite cédée à la famille Boscoli. Ces peintures (3) ont duré jusqu'à maintenant et représentent la Passion du Christ. Il suffit de les voir pour se rendre compte que le facétieux Buffalmacco ne se montrait inférieur à aucun des peintres de son temps, lorsqu'il voulait se donner de la peine, ce qui, du reste, lui arrivait rarement. On peut en dire autant de ses fresques du cimetière d'Ognissanti (4), qui représentent la Nativité de Jésus et l'Adoration des Mages, et qui ont été si bien faites qu'elles ont résisté jusqu'à présent aux intempéries. A Bologne, où il se rendit ensuite, il peignit à fresque la voûte de la chapelle des Bolognini (5), à San Petronio, qu'il laissa inachevée, je ne sais pourquoi.

(1) Peintures détruites.

(2) Peintures perdues.

(3) Détruites à la réfection du chœur en 1591.

(4) N'existent plus.

(5) Attribution fautive, San Petronio n'ayant été commencé qu'en 1390 ; un document de 1408 atteste qu'à cette date il n'y avait aucune fresque dans la chapelle des Bolognini.

On raconte qu'en 1302 il fut appelé à Assise, et que, dans l'église inférieure, il peignit la vie de sainte Catherine, dans la chapelle qui lui est dédiée (1) ; ces fresques se sont bien conservées, et l'on y voit quelques figures dignes d'être louées.

Repassant par Arezzo, il fut arrêté par l'évêque Guido Tarlati, qui, l'ayant entendu vanter comme un homme agréable et un peintre de talent, voulut lui faire peindre, dans l'évêché, la chapelle des fonts baptismaux (2). Buffalmacco fit encore d'autres travaux de peinture dans le Dôme vieux hors les murs, qu'on a depuis jetés à terre avec l'édifice, et dans l'église San Giustino, sur la niche du chœur.

On raconte qu'étant à Florence, il se trouvait souvent avec ses amis et ses compagnons dans la boutique de Maso del Saggio, qui était courtier, et qu'il fut chargé, avec bien d'autres, de faire les préparatifs de la fête que, le jour des calendes de mai 1304, les habitants du Borgo San Friano donnèrent en barques sur l'Arno. Quand le pont alla Carraia, qui était alors en bois, se rompit, pour être trop chargé des personnes qui étaient accourues à ce spectacle, il échappa à la mort qui surprit tant d'autres. Au moment où le pont s'écroula sur la machine qui, sur des barques dans l'Arno, représentait l'Enfer, il s'était absenté, étant allé chercher différentes choses qui manquaient à la fête (3). Il fut ensuite appelé à Pise, où il fit de nombreux travaux ; entre autres, dans l'abbaye San Paolo a Ripa d'Arno appartenant alors aux moines de Vallombrosa, des fresques tirées de l'Ancien Testament et de la vie de sainte Anastasie, qui sont aujourd'hui complètement gâtées (4). Il s'y fit aider par Bruno di Giovanni, dont le nom se trouve dans l'ancien livre de la compagnie des peintres, et qui peignit, après ces fresques, le tableau de l'autel de sainte Ursule avec toutes les Vierges (5). Il mit dans la main de la Sainte un étendard portant les armes de Pise, à savoir une croix blanche sur fond rouge. Elle tend l'autre main vers une femme qui, debout entre deux montagnes, et touchant du pied la mer, allonge les deux mains, en ayant l'air de se recommander à la Sainte. Cette femme, qui représente la ville de Pise, a une couronne d'or sur la tête, et sur le dos un manteau portant des cercles et des aigles. Étant tourmentée par la mer, elle semble demander aide et protection à la

(1) Peintures bien postérieures. Existenc encore.

(2) Peintures non retrouvées ; on ignore la place exacte de cette chapelle.

(3) En 1304 ; voir Villani, liv. VIII, chap. LXX.

(4) Ces fresques n'existent plus. Dans le vieux livre des peintres, on lit : *Bruno Giovanni, pop. San Simone dipintore. MCCCL.*

(5) Actuellement au musée civique de Pise.

Sainte. Comme il se plaignait de ne pouvoir donner assez de vie à ses figures, Buffalmacco lui donna le malin conseil de faire sortir de la bouche de la sainte et de la femme qui se recommande à elle des bandes portant des paroles, ce que Buffalmacco avait vu dans les œuvres peintes dans cette ville par Cimabue. Il est étonnant que ce procédé, qui n'était qu'une farce, ait passé en usage, et ait été employé dans une grande partie des fresques du Campo Santo par des peintres de talent. Les travaux de Buonamico ayant plu infiniment aux Pisans, il fut chargé par l'intendant du Campo Santo d'y exécuter quatre fresques tirées de l'histoire du monde, depuis la Création jusqu'à la construction de l'Arche de Noé (1). Il les entoura d'un cadre portant plusieurs figures, au milieu desquelles il plaça son portrait, une tête couverte d'un capuchon. Dans cette œuvre, il y a un Père éternel qui tient soulevés les cieus et les éléments, en un mot toute la machine de l'univers; pour expliquer le sujet, Buonamico écrivit au pied un sonnet en vers analogues à la peinture de cette époque, et qu'on peut lire encore à présent. Certes, ce fut une grande idée de représenter ainsi Dieu le Père haut de cinq brasses, avec les hiérarchies, les cieus, les anges, le zodiaque, toutes les choses supérieures, les quatre éléments, et finalement le centre. Pour remplir les deux angles inférieurs, il fit d'un côté saint Augustin et de l'autre saint Thomas d'Aquin.

Dans le même Campo Santo, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le tombeau de Matteo Corte, médecin de Pavie, il peignit encore la Passion de Jésus-Christ, avec un grand nombre de figures à pied et à cheval, toutes dans des attitudes belles et variées, puis la Résurrection et l'apparition aux Apôtres (2).

Ces travaux terminés, et comme il avait dépensé rapidement la grande somme qu'il en avait retirée, il revint à Florence aussi pauvre qu'il en était parti. Il y fit le martyre de saint Maurice et de ses compagnons, à Santa Maria Novella, de concert avec son ami Bruno, une Passion du Christ à San Giovanni fra l'Arcore, ainsi que d'autres travaux ou fresques qu'il est inutile de décrire (3). Il travailla encore à Cortone et à Assise, où il peignit la chapelle du cardinal Egidio

(1) Attribution fautive; peintes par Pietro Puccio, vers 1390, auteur du couronnement de la Vierge, au-dessus de la chapelle Aulla, attribué par Vasari à Taddeo Bartoli. Ces fresques existent encore.

(2) Ces fresques, qui existent encore, ont été complètement repeintes par Rondinosi, en 1667.

(3) Toutes ces peintures ont été détruites.

Alvaro, dans l'église inférieure (1). Enfin, après avoir travaillé dans toute la Marca, il s'arrêta à Pérouse, et peignit à fresque dans les deux églises de San Domenico, vieille et nouvelle, différents épisodes de la vie de sainte Catherine (2). Il se surpassa dans ces fresques qu'on peut regarder comme ce qu'il fit de plus beau. Il fit encore, étant de retour à Florence, quantité de peintures dont on ne parlera pas, pour être bref. Finalement, devenu vieux et infirme, plus riche en dettes qu'en argent, il fut envoyé, dans sa dernière maladie, par la confraternità della Misericordia, à l'hôpital de Santa Maria Nuova. Il y mourut en 1340 (3), à l'âge de 78 ans, et fut enterré dans l'Ossa; c'est ainsi qu'on appelle un cloître de l'hôpital transformé en cimetière des pauvres. Ses œuvres, estimées pendant sa vie, ont toujours été comptées au nombre des choses remarquables de son temps.

## Ambruogio LORENZETTI

*Peintre siennois, né vers..., mort vers 1338*

Ambruogio Lorenzetti (4), peintre siennois, fit preuve de beaucoup d'invention dans la manière de représenter et de grouper ses figures, comme on le fait voir, à Sienne, dans le couvent des frères mineurs, une fresque peinte par lui dans le cloître et tout à fait remarquable (5). On y voit comment un jeune homme se fait moine, comment lui et d'autres se rendent devant le Soudan, qui les fait flageller, supplicier aux fourches patibulaires, pendre à un arbre et finalement décapiter. Survient une effroyable tempête. Dans cette peinture, Lorenzetti rendit avec beaucoup d'art et d'habileté les tourbillons de l'air, ainsi que la violence de la pluie et du vent, par les attitudes des personnages qui luttent contre les éléments. C'est de lui que les peintres modernes ont appris la manière de rendre de pareilles inventions, pour laquelle ils lui doivent une grande reconnaissance, ce procédé n'étant pas usité avant lui.

Ambruogio fut habile coloriste à fresque, et montra également

(1) Attribution douteuse. Ces fresques, déjà mentionnées, sont dans la chapelle Sainte-Catherine, et ont été peintes bien postérieurement.

(2) Chapelle Buontempi; peintures détruites.

(3) Certainement après 1351.

(4) Ou del Lorenzetto, frère de Pietro, mentionné pour la première fois en 1323.

(5) Il en reste des fragments dans les chapelles latérales de San Francesco. Le tableau d'autel, qui représente la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, est d'Ambruogio.



beaucoup d'adresse et de facilité dans l'emploi des couleurs à détrempe, comme le témoignent ses tableaux du petit hôpital de Mona Agnesa (1), à Sienne, et les fresques de la façade du grand hôpital représentant la Nativité de la Vierge, et quand elle va avec d'autres vierges au temple. Il peignit aussi le chapitre dans le couvent des Augustins de cette ville (2). Sur la voûte, on voit les Apôtres tenant en main des feuilles sur lesquelles sont inscrites les parties du *Credo* que chacun a composées ; au-dessous, un petit sujet montre en peinture ce qui est rendu au-dessus par l'écriture. Sur la grande paroi, il y a ensuite trois sujets tirés de la vie de sainte Catherine, martyre, quand elle discute avec un tyran dans le temple, et au milieu la Passion du Christ avec les larrons en croix et les saintes Maries soutenant la Vierge évanouie. Toutes ces choses furent rendues par lui avec beaucoup de grâce et une belle manière.

Dans le Palais de la Seigneurie de Sienne, il représenta, dans une grande salle, la guerre d'Asinalunga (3), et la paix qui la suivit (4). Ce même édifice renferme encore de lui une cosmographie remarquable pour l'époque, et onze fresques en camaïeu vert (5). On dit aussi qu'il envoya à Volterra un tableau en détrempe qui fut très loué dans cette ville (6) ; qu'à Massa, peignant avec d'autres une chapelle à fresque et un tableau en détrempe (7), il leur fit voir ce que valait son jugement et son esprit ; enfin qu'à Orvieto il peignit à fresque la grande chapelle de Santa Maria (8).

Étant ensuite allé à Florence, il se rendit au désir de ses amis, qui voulaient voir sa manière de travailler, et peignit à San Procolo un tableau (9), et dans une chapelle plusieurs petits sujets tirés de l'histoire de San Niccolo (10). Cette œuvre, sur la prédelle de laquelle il plaça son propre portrait, fut cause que l'an 1335 il fut appelé à Cortone par l'évêque Ranieri degli Ubertini, alors seigneur de cette cité ; il y peignit la moitié de la voûte et les parois intérieures de l'église Santa Marghe-

(1) Agnese d'Arezzo, femme d'un certain Orlando, fondatrice de l'hôpital en 1278. Ces fresques, que les deux frères Lorenzetti firent en 1335, furent détruites en 1720.

(2) Ces peintures ont été détruites.

(3) Arrivée en 1363.

(4) Existents encore, attribution douteuse ; il devait être mort à cette date.

(5) Peinture perdue.

(6) Qui n'existe plus.

(7) Fresques détruites ; peinture perdue.

(8) Fresques restituées à Ugolino di Prete Ilario, et à d'autres peintres d'Orvieto ; existents encore. Commandées le 30 mai 1370 et terminées vers 1378.

(9) Deux fragments de la prédelle sont à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

(10) Peintures détruites.

rita, qui venait d'être bâtie pour les religieux de saint François, au sommet de la montagne. Bien que ces peintures soient presque entièrement consumées par le temps, on voit encore une expression admirable dans quelques figures et certainement il dut en retirer un grand renom (1).

Il se retira ensuite à Sienne et y passa tranquillement le reste de ses jours. Non seulement il était considéré comme un maître excellent en peinture, mais encore, comme il s'était adonné aux lettres dans sa jeunesse, elles lui furent d'une agréable et utile compagnie, et ne le firent pas moins rechercher que ses talents de peintre. Il se lia donc avec les gens lettrés et les hommes de mérite, et fut, en outre, chargé de plusieurs emplois publics (2), dont il retira autant d'honneur que de profit. Il vivait plutôt en gentilhomme et en philosophe qu'en artiste et supportait avec une égale sérénité d'esprit le bien et le mal que lui envoyait la fortune. La modestie et des mœurs honnêtes sont vraiment d'honorables compagnes à tous les arts et autant de vertus que les artistes devraient cultiver avec autant de soin que leur art. Sur la fin de sa vie, Ambruogio peignit, à Monte Oliveto di Chiusuri, un tableau qui lui fit beaucoup d'honneur (3). Peu de temps après, il mourut heureusement et chrétiennement, à l'âge de 83 ans (4). Ses œuvres datent de l'an 1340 environ (5).

(1) Complètement détruites.

(2) Il n'en reste pas trace dans les archives.

(3) Ce tableau est perdu.

(4) D'après une légende sans fondement, les deux frères meurent de la peste en 1348.

(5) Toutes les peintures d'Ambruogio Lorenzetti, mentionnées par Vasari, ont péri, sauf ses fresques du Palais Public. De ses travaux à l'Hôpital SS. Gregorio e Niccolo in Sasso, autrement dit de Mona Agnese, il reste une Présentation au temple, peinte en 1342, actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. — Fresques du Palais Public de Sienne : La Bataille d'Asinalunga, dans l'ancienne salle du Conseil, dite encore dellè Ballestre, paroi gauche, existe encore, mais n'est probablement pas de lui ; la cosmographie ou mappemonde a disparu. — Dans la salle des Nove, paroi de gauche, la Justice, la Concorde et la Paix, allégorie du bon gouvernement, signée AMBROSIVS LAURENTII HIC PINXIT UTRINQUE. Deuxième paroi, les arts et les corps de métiers de la ville. Troisième paroi, les effets du mauvais gouvernement ou de la tyrannie. Une Annonciation signée et datée 1344, peinte pour le même édifice, où elle séjourna quelque temps dans la salle des Donzelli, est actuellement à l'Institut des Beaux-Arts de Sienne.

## Pietro CAVALLINI

*Peintre romain, né en..., mort en 1364 (?)*

Depuis des siècles, Rome était privée de la gloire que donnent les lettres, les armes, les sciences et les beaux-arts, lorsque, par la volonté de Dieu, naquit dans ses murs Pietro Cavallini (1), à la même époque où Giotto, après avoir rénové la peinture, tenait le premier rang entre les peintres d'Italie. Élève de Giotto, avec lequel il travailla à la *Navicella* de Saint-Pierre, il fut le premier, après lui, à faire briller la mosaïque et il se montra digne d'un tel maître, en peignant dans l'église d'Ara-Coeli (2), au-dessus de la porte de la sacristie, quelques fresques aujourd'hui détruites par le temps, et d'autres qui ne leur sont pas inférieures, à Santa Maria di Trastevere. Dans sa décoration en mosaïque de la grande chapelle et de la façade principale de cette même église (3), travail qu'il entreprit sans l'aide de Giotto, il montra qu'il savait mener à aussi bonne fin la mosaïque que la peinture; on lui doit aussi les fresques de San Crisogono, de Santa Cecilia, qu'il peignit presque entièrement, et de San Francesco a Ripa. A Saint-Paul hors les murs, il orna la façade de mosaïques (4) et la grande nef d'une foule de sujets tirés de l'Ancien Testament. Dans la salle du chapitre du premier cloître, il exécuta des fresques qui lui acquirent un tel crédit que les prélats lui confièrent le soin de peindre l'intérieur de Saint-Pierre, entre les fenêtres de la façade. Il y représenta à fresque, et d'une grandeur extraordinaire pour l'époque, les quatre évangélistes, saint Pierre et saint Paul, et, dans une nacelle, nombre de figures où l'on trouve, mêlée au bon style de Giotto, l'ancienne manière grecque qu'il affectionnait beaucoup. Et, pour donner à ses figures le plus de relief possible, il n'épargna aucun effort. Ses meilleures œuvres, à Rome, sont les fresques d'Ara-Coeli, où il peignit sur la voûte de la grande tribune la Vierge tenant son fils et entourée de rayons de soleil; au-dessous, l'on voit l'empereur Auguste auquel la sibylle de Tibur montre l'Enfant Jésus. Il se rendit ensuite en Toscane, pour voir les œuvres de Giotto et de ses autres élèves et, à cette occasion, peignit

(1) Mentionné pour la première fois en 1308; il est à Naples au service du roi Robert.

(2) Il ne reste rien de ses œuvres à Rome, tant mosaïques que peintures.

(3) Attribution fort incertaine; travail commandé en 1290, par Bartolo Stefaneschi qui y est représenté.

(4) Détruites par l'incendie du 15 juillet 1823.

dans l'église de San Marco, à Florence, plusieurs figures que plus tard on passa au plâtre, à l'exception d'une Annonciation (1), près de la porte principale, qui est couverte par un tableau. A San Basilio encore (2), au canto alle Macine, il fit sur un mur une autre Annonciation à fresque, absolument semblable à celle qu'il avait faite auparavant à San Marco et à une autre qui est à Florence, et que certains croient, non sans quelque vraisemblance, être entièrement de la main de Piero. En vérité, la ressemblance ne saurait être plus parfaite. Parmi les figures qu'il fit à San Marco de Florence, il y a le portrait du pape Urbain V, avec les têtes de saint Pierre et de saint Paul, au naturel. Ce portrait fut reproduit par Fra Giovanni da Fiesole, dans son tableau sur bois, qui est à San Domenico de Fiesole. C'est une aventure heureuse, parce que le portrait qui est à San Marco, ainsi que beaucoup d'autres figures peintes à fresque, qui étaient par l'église, furent passées au plâtre, quand ce couvent fut enlevé aux moines Silvestrini, qui y étaient auparavant et donné aux Frères Prêcheurs; à ce moment on passa tout au plâtre, avec peu de jugement et de prévision.

En retournant à Rome, il s'arrêta quelque temps à Assise, non seulement pour voir l'édifice et les œuvres notables qui y avaient été faites par son maître et ses condisciples, mais aussi pour y laisser une œuvre de sa main. Dans l'église inférieure, et dans le bras du transept qui est voisin de la sacristie, il peignit à fresque un crucifiement de Jésus-Christ (3), où l'on voit des cavaliers dont les costumes et les armes sont d'une grande variété, et qui appartiennent à diverses nations. Au sommet sont les anges planant sur leurs ailes, dans diverses attitudes, dont les uns se frappent la poitrine, d'autres se tordent les mains, en pleurant amèrement la mort du fils de Dieu. On dirait que cette fresque a été exécutée en un jour, tant le coloris en est frais et vivace, et tant les joints de l'enduit sont habilement dissimulés. J'y ai trouvé les armes de Gauthier, duc d'Athènes. Mais, comme il n'y a ni millésime, ni aucune inscription, je ne peux pas affirmer que cette peinture ait été faite pour lui.

Il peignit ensuite à fresque dans l'église Santa Maria d'Orvieto, qui conserve la sainte relique du Corporal, quelques épisodes de la vie de Jésus-Christ (4). Ce travail fut fait, à ce qu'on dit, pour Messer Bene-

(1) Existe encore, mais repeinte, en entrant à droite: le tableau qui la recouvrait a été enlevé récemment.

(2) L'église San Basilio a été détruite.

(3) Existe encore, attribué également à Pietro Lorenzetti.

(4) Ces peintures, qui existent encore, ont été restituées à trois maîtres orviétains:

detto, fils de Messer Buonconte Monadelschi, tyran d'Orvieto. On affirme également qu'il fit quelques œuvres de sculpture et avec succès, ce qui n'est pas étonnant, parce qu'il réussissait tout ce qu'il entreprenait, et on lui attribue ainsi le crucifix (1) qui est à Saint-Paul hors les murs, celui qui parla à sainte Brigitte, l'an 1370, comme il faut le croire.

Pietro était grand travailleur et n'épargna aucune fatigue pour rendre son nom glorieux dans les arts. Bon chrétien, ami des pauvres, il fut vénéré, non seulement par ses compatriotes, mais encore par tous ceux qui le connurent. Dans sa vieillesse, il se distingua par une si profonde piété et par une vie si exemplaire qu'on le regardait comme un saint.

Son principal disciple fut Giovanni da Pistoia, qui, dans sa patrie, exécuta des œuvres peu importantes. Cavallini mourut à Rome, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, d'un refroidissement causé par l'humidité des murs sur lesquels il travaillait, et pour n'avoir pas voulu interrompre son travail. Il fut honorablement enseveli dans l'église Saint-Paul hors les murs. Ses peintures datent de l'an 1364 environ.

---

## Simone et Lippo MEMMI

*Peintres siennois ; le premier, né en 1285 (?), mort en 1344 ;  
le second, né en..., mort en 1357 (?)*

Ils peuvent être appelés heureux ceux qui, par suite d'inclinations naturelles, s'adonnent aux beaux-arts et en retirent non seulement honneur et profit, mais encore une renommée presque perpétuelle. Plus heureux encore sont ceux qui, outre ces dispositions, ont dès leur enfance une affabilité et des manières aimables qui les rendent chers à tous les hommes. Mais la plus grande félicité pour un artiste n'est-elle pas, outre toutes ces qualités, de vivre au temps d'un illustre écrivain qui, en échange d'un simple portrait ou d'une autre œuvre faite par amitié, vous procure par ses écrits un renom éternel ? Parmi tous ceux qui s'occupent des arts du dessin, les peintres surtout doivent désirer et rechercher un pareil bonheur, car leurs œuvres périssables ne possèdent pas la même durée presque éternelle que les bronzes et les

Ugolino di Prete Ilario, Fra Giovanni Leonardelli, Domenico di Meo, 1356-1364. Le nom d'Ugolino y a été déchiffré, avec la date 1364.

(1) Disparu.

marbres des sculpteurs ou les constructions des architectes. Simone (1) eut cet insigne bonheur d'être contemporain de Pétrarque, et de rencontrer, à la cour papale d'Avignon, le poète amoureux désireux d'avoir le portrait de Madonna Laura, de la main de ce peintre. Pétrarque trouva cette image aussi belle qu'il l'avait désirée et il éternisa la mémoire du peintre dans deux sonnets dont l'un commence ainsi :

*Per mirar Policleto a prova fiso,  
Con gli altri che ebber fama di quell'arte* (2).

Et l'autre :

*Quando giunse a Simon l'alto concetto  
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile* (3).

De fait, ces deux sonnets et la lettre (4) du cinquième livre des *Lettres familières* qui commencent par ces mots : *Non sum nescius*, jetteront un éclat plus durable sur la pauvre vie de maître Simone que ne pourraient le faire toutes ses peintures, car elles disparaîtront, quoi qu'il arrive, tandis que les écrits d'un tel homme subsisteront éternellement.

Simone Memmi (5), excellent peintre siennois, fut très remarquable pour son temps, et très estimé à la cour du pape. Après la mort de son maître Giotto, qui l'avait amené à Rome, quand il fut appelé à travailler à *la Navicella* (6), il imita sa manière dans une Vierge (7) peinte sous le portique de Saint-Pierre et dans une fresque représentant l'histoire de saint Pierre et de saint Paul (8), peinte sur le mur extérieur, entre les arcs du portique. Il y avait surtout, dans ces fresques, un sacristain de Saint-Pierre, dont Simone avait reproduit les traits et qui allume des cierges, avec un geste plein de vérité. Aussi fut-il instamment appelé par le pape à Avignon, où il laissa quantité de fresques (9) et de tableaux qui ne furent pas inférieurs à sa grande réputation, dont le bruit était venu jusque-là. De retour à Sienne, il

(1) Simone Martini, né en 1285 (?). Épouse en janvier 1324, Giovanna, fille du peintre Memmo di Filippuccio et sœur de Lippo.

(2) Première partie, sonnet 49.

(3) Ibid., sonnet 50.

(4) Lettre 17.

(5) De son vrai nom Martini.

(6) En 1298.

(7) Placée dans une chapelle de la crypte.

(8) N'existe plus.

(9) Existents encore fort dégradés dans le porche de la cathédrale. Simone alla à Avignon en février 1339 ; il fut aidé par son frère Donato, mort en août 1347.

se trouva en grand crédit et caressé de tous. La Seigneurie lui donna à peindre, dans une salle du Palais Public (1), une Vierge entourée d'un grand nombre de figures ; il l'exécuta en toute perfection et en retira autant d'honneur que de profit. Pour montrer qu'il savait peindre aussi bien le tableau de chevalet que la fresque, il fit pour ce même palais un tableau qui fut cause qu'on lui en commanda deux autres pour le Dôme (2). Il fit, en outre, sur la porte de l'œuvre du Dôme, une belle composition, où il représenta la Vierge et l'Enfant Jésus environnés de plusieurs saints, au-dessus desquels planent dans les airs des anges qui soutiennent une bannière (3). Il fut ensuite appelé par le général des Augustins, à Florence, où il peignit le chapitre de Santo Spirito ; il y fit preuve d'une grande imagination et d'un jugement admirable dans sa représentation des hommes et des chevaux, comme on peut le voir dans la Passion du Christ, où toutes choses sont traitées avec autant de grâce que de discrétion. Les larrons rendent l'esprit sur la croix, et l'âme de l'un est portée au ciel avec allégresse par les anges, tandis que l'autre est entraînée aux enfers par les démons. Simone représenta avec autant de talent des anges pleurant amèrement autour du Christ ; mais ce qu'il y a de plus remarquable dans toute l'œuvre, ce sont ces esprits qui paraissent réellement fendre l'air avec leurs ailes, et soutiennent leur vol tout en tournant. Ces peintures, déjà altérées par le temps, ont été détruites en 1560 par les Pères qui ont jeté à terre le peu qui en restait, pour se servir de leur chapitre, qui était en mauvais état, par suite de l'humidité, et pour remplacer par une voûte le plafond tout piqué de vers. A la même époque, il peignit en détrempe la Vierge, saint Luc et d'autres saints, tableau signé, qui se trouve aujourd'hui à Santa Maria Novella, dans la chapelle des Gondi (4). Il décora ensuite trois parois du chapitre de cette église (5). Sur la première, au-dessus de la porte d'entrée, il peignit la vie de saint Dominique, et, sur celle qui est du côté de l'église, la

(1) Vieille salle du Conseil ; cette Vierge existe encore. En face, il y a le portrait équestre de Guidoriccio da Fogliano, se rendant au siège de Montemassi ; peint en 1328.

(2) L'un d'eux représentant une Annonciation est aux Offices, signé : SIMON. MARTINI. ET. LIPPUS. MEMMI. DE. SENIS. ME. PINXERUNT. ANNO. DOMINI. MCCCXXXIII.

(3) Cette fresque, qui était sur la façade du palais Pandolfo Petrucci, fut détruite par le tremblement de terre de 1798 ; elle datait de 1335.

(4) Peinture perdue.

(5) Chapelle des Espagnols ; ces fresques existent encore. Attribution généralement contestée. La construction du chapitre fut commencée en 1350 par l'architecte dominicain Fra Jacopo Talenti, aux frais de Buonamico di Lapo Guidalotti, riche marchand florentin.

Religion et l'ordre de saint Dominique combattant l'hérésie. On y voit les hérétiques représentés par des loups qui assaillent des brebis défendues par des chiens tachetés de blanc et de noir qui repoussent et déchirent les loups. Dans un coin, un groupe d'autres hérétiques convertis déchirent leurs livres et confessent leurs fautes; les âmes franchissent la porte du Paradis, auprès de laquelle se trouvent des personnages diversement occupés. Dans le ciel se montre la gloire de Jésus-Christ et des saints, tandis que les voluptés et les vains plaisirs restent sur la terre, représentés par des femmes assises, parmi lesquelles on remarque, représentée au naturel, Madonna Laura, vêtue de vert, et avec une petite flamme entre la poitrine et la gorge. On voit encore l'Église chrétienne confiée à la garde du pape, de l'empereur, des rois, des cardinaux, des évêques et de tous les princes de la chrétienté; à côté d'un chevalier de Rhodes se trouve Pétrarque que Simone représenta pour rénovier dans ses œuvres la mémoire de celui qui l'avait rendu immortel. L'Église universelle est représentée par la vue de Santa Maria del Fiore, non telle qu'elle est à présent, mais comme Simone la dessina d'après le modèle et le plan que l'architecte Arnolfo avait laissés dans l'œuvre, pour guider ceux qui avaient à diriger la construction après lui. Il ne resterait d'ailleurs aucun souvenir de ces modèles par suite de l'incurie des intendants de la fabrique, comme on l'a déjà dit, si Simone ne l'avait fait, en les reproduisant dans cet ouvrage. Sur la troisième paroi, au-dessus de l'autel, il représenta la Passion de Jésus-Christ, qui, sortant de Jérusalem et portant sa croix, monte au Calvaire, suivi d'une foule innombrable. On le voit ensuite arrivé au sommet, mis en croix entre les deux larrons, avec toute la composition que comporte un pareil sujet. Je passe sous silence la description des chevaux, la scène des vêtements tirés au sort par les soldats, la descente aux Limbes, en un mot tous les épisodes habituels de cette histoire, représentée de manière qu'on ne la dirait pas provenir d'un maître de cette époque, mais bien d'un moderne consommé dans son art. C'est ainsi qu'il employa toute l'étendue de chaque paroi et y représenta plusieurs sujets en une seule composition, au lieu de les diviser par tranches superposées ou juxtaposées, comme l'ont fait les maîtres anciens et nombre de modernes qui mettent la terre au-dessus du ciel, quatre ou cinq fois, et comme on le voit dans la grande chapelle de Santa Maria Novella ou dans le Campo Santo de Pise, où Simone lui-même, ayant à peindre des fresques, fut forcé, contre sa volonté, d'adopter ces divisions, les peintres qui avaient travaillé avant lui dans cet endroit, entre autres Giotto, son maître, et Buonamico,



ayant employé uniformément cet ordre défectueux. Il suivit donc, pour moins choquer la vue, l'ordre tenu par les autres. Sur la paroi intérieure, et au-dessus de la porte principale du Campo Santo, il peignit à fresque une Assomption (1), au milieu d'un chœur d'anges qui chantent et jouent de divers instruments, dans les attitudes variées que les musiciens ont l'habitude de prendre, comme d'écouter s'ils sont dans le ton, d'ouvrir la bouche de diverses manières, ou bien de lever les yeux au ciel, de gonfler les joues, de rentrer le menton, en somme on y remarque tous les actes et les mouvements inhérents à la musique. Au-dessous de cette Assomption, Simone représenta, dans trois cadres, quelques épisodes de la vie de San Ranieri de Pise (2). Dans le premier, tout jeune, il fait danser, au son du psaltérion, quelques belles jeunes filles, remarquables par leurs figures et par leur habillement conforme au goût du temps. A côté, on le voit, la tête basse et les yeux rougis de larmes, écoutant les sévères remontrances de l'ermite Beato Alberto, et se repentant de son péché, tandis que, dans les airs, Dieu, environné d'une lumière céleste, semble lui accorder son pardon. Dans le deuxième cadre, Ranieri, voulant distribuer son bien aux pauvres, avant de s'embarquer, est entouré par des indigents, des estropiés, des femmes et des enfants qui lui tendent les mains et le remercient affectueusement. A côté, le saint vient de recevoir dans le temple le manteau de pèlerin, et se tient devant la Sainte Vierge, entourée d'anges, qui lui apprend qu'il reposera dans son sein, à Pise. Toutes ces figures ont vivacité et grand air. Enfin, dans le troisième cadre, Ranieri est représenté de retour, après sept années de séjour outre-mer, et montrant qu'il a fait trois quarantaines en Terre Sainte. A côté, il est tenté par le démon, pendant qu'il est dans le chœur d'une église à écouter l'office divin ; mais le saint le repousse avec fermeté, et le vieil adversaire du genre humain est forcé de se retirer, couvert de confusion et de honte, le visage caché dans ses mains et les épaules serrées. On lit sur une bande qui lui sort de la bouche : « Je n'en puis plus ! » Enfin, et toujours dans le même cadre, on voit Ranieri agenouillé sur le Mont Thabor, voyant miraculeusement le Christ dans les airs, entre Moïse et Élie. Toutes ces œuvres, et d'autres que je passe sous silence, montrent que Simone fut un artiste extrêmement original, et qu'il entendit parfaitement la manière de composer en usage à cette époque.

(1) Existe encore, attribuée aussi par Vasari à Stefano.

(2) Ces fresques existent encore. Attribution contestée. Elles furent achevées en 1377 par Andrea da Firenze, et, en 1380, par Barnaba da Modena.

Ces peintures terminées, il fit encore, dans cette même ville de Pise, deux tableaux en détrempe pour lesquels il se fit aider par son frère (1) Lippo Memmi, auquel il avait déjà eu recours dans ses fresques du chapitre de Santa Maria Novella et pour d'autres œuvres.

Sans avoir le génie de Simone, Lippo suivit tant qu'il put sa manière et fit, de concert avec lui, nombre de fresques à Santa Croce de Florence, d'autres à San Paolo a Ripa d'Arno, à Pise (2), plus le tableau de la Vierge en détrempe (renfermant la Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint Jean-Baptiste et d'autres saints), qui est actuellement sur le maître-autel de cette église et qui est signé de son nom (3), enfin, dans cette même ville, le tableau du maître-autel de Santa Caterina (4) de Pise, église des Frères Prêcheurs.

Lippo fit ensuite tout seul, pour les pères de Saint-Augustin, à San Gimignano, un tableau en détrempe (5) qui lui valut une telle renommée qu'il dut envoyer à Guido Tarlati, évêque d'Arezzo, un tableau contenant trois demi-figures, qui est actuellement dans la chapelle San Gregorio de l'Évêché. Il fit en outre, sur le dessin de Simone, un tableau à détrempe qui fut porté à Pistoia et mis sur le maître-autel de l'église San Francesco (6). Finalement, ils revinrent tous deux à Sienne, et Simone commença, au-dessus de la porte Camollia, une immense composition représentant le Couronnement de la Vierge, qui resta inachevée (7), car il survint à Simone une grave maladie dont il mourut l'an 1345 (8), profondément regretté par toute la ville et par son frère Lippo, qui lui donna une sépulture honorable à San Francesco et acheva plusieurs ouvrages qu'il avait commencés, entre autres une Passion du Christ à Ancône (9), au-dessus du maître-autel de San Niccolò, que Simone avait commencée, en imitation de celle qu'il avait faite dans le chapitre de Santo Spirito, à Florence, et qu'il avait entièrement terminée. Lippo termina de même à Assise, dans l'église inférieure de

(1) En réalité, beau-frère.

(2) Ces peintures n'existent plus.

(3) Ce tableau est perdu.

(4) Actuellement conservé en plusieurs fragments au Séminaire et au Musée civique de Pise. Peint en 1320. Sous la Vierge, on lit : SYMON. DE. SENIS. ME PINXIT.

(5) N'existe plus. Au Palais Public de cette ville, il y a une Vierge de lui, signée : *Lippus Memi. de Senis. me. pinxit.* M.CCC.XVII. Restaurée en 1467 et signée au-dessous par Benozzo Gozzoli.

(6) Ces deux tableaux sont perdus.

(7) Terminée en 1361.

(8) Erreur ; Simone mourut à Avignon en juillet 1344. [Necrologio de San Domenico, Archives de Sienne.] Il avait fait son testament le 30 juin 1344.

(9) Peinture détruite.

San Francesco, quelques figures commencées par Simone, à l'autel de Santa Lisabetta, qui est à côté de la porte allant aux chapelles, à savoir une Vierge, un saint Louis, roi de France, et d'autres saints, en tout huit figures de la tête aux genoux, belles et bien peintes (1). Simone avait, en outre, commencé dans le grand réfectoire du couvent, au bout d'une paroi, quelques sujets et un crucifix en forme d'arbre de la croix, qui resta inachevé et simplement dessiné, comme on peut le voir, au pinceau rouge sur l'enduit. Cette manière d'opérer était le carton que nos vieux maîtres faisaient pour travailler à fresque plus rapidement ; en effet, ayant reporté toute leur œuvre sur l'enduit, ils la dessinaient au pinceau, en tirant d'un petit dessin tout ce qu'ils voulaient faire, par agrandissement. C'est ce que l'on voit dans ce lieu et ailleurs, de même que d'autres fresques, ayant été entièrement peintes, sont restées ainsi dessinées sur l'enduit, la peinture s'étant écaillée.

Lippo était assez bon dessinateur et vécut douze ans après Simone, répandant plusieurs œuvres par toute l'Italie : il y a, entre autres de lui, deux tableaux sur bois, à Santa Croce de Florence (2). La manière des deux frères a une grande similitude, et l'on ne peut distinguer les œuvres de l'un et de l'autre que par la différence suivante. Simone signait : *Simonis Memmi Senensis opus* (3), et Lippo, laissant de côté son prénom et ne se souciant pas de faire bon ou mauvais latin, signait : *Opus Memmi de Senis me fecit*.

Dans la fresque du chapitre de Santa Maria Novella, outre les portraits de Pétrarque et de Madonna Laura dont il a été parlé ci-dessus, Simone reproduisit son propre portrait, ceux de Cimabue, de Lapo, architecte, et de son fils Arnolfo ; le pape qui se tient devant l'église est Benoît XI de Trévis, dominicain, dont son maître Giotto lui avait rapporté un portrait, à son retour de la cour d'Avignon. Le cardinal à côté du pape est Niccola da Prato, celui même qui vint à Florence comme légat, ainsi que le raconte Giovanni Villani (4).

Simone n'était pas savant dessinateur, mais il eut beaucoup d'originalité et il se plaisait à faire le portrait d'après nature. Il fut d'ailleurs regardé comme le meilleur portraitiste de son temps, puisque le seigneur Pandolfo Malatesta l'envoya à Avignon tout exprès pour peindre

(1) Cette fresque existe encore à droite du chœur, les peintures du réfectoire n'existent plus. Simone peignit également la vie de saint Martin dans la chapelle Gentili ; ces fresques existent encore.

(2) Peintures perdues.

(3) Il signait : *Simon Martini* ou *Simon de Senis*, tandis que Lippo signait : *Lippus Memmi*.

(4) Tout cela est très contesté.

Pétrarque, à la demande duquel il fit ensuite le portrait de Madonna Laura, qui lui valut tant d'éloges.

## Taddeo GADDI

*Peintre florentin, né vers 1300, mort vers 1366*

Taddeo, fils de Gaddo Gaddi, Florentin, après la mort de Giotto, qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux et qui fut son maître pendant vingt-quatre ans, après la mort de Gaddo, son père, se trouva être, grâce à son jugement et à la force de son esprit, l'un des premiers peintres de son temps et le meilleur disciple de Giotto. Ses premières œuvres, remarquables par une grande facilité due plutôt à la nature qu'à ses études, sont dans l'église de Santa Croce, à Florence, dans la chapelle de la sacristie (1). De concert avec quelques-uns de ses disciples, et après la mort de Giotto, il peignit quelques sujets de la vie de sainte Marie-Madeleine (2), où l'on remarque de belles figures et des costumes du temps aussi beaux qu'étranges. Dans la chapelle des Baroncelli et Bandini, où Giotto avait déjà laissé un tableau en détrempe, il fit tout seul sur le mur des fresques admirables tirées de la vie de la Vierge (3). Au-dessus de la porte de la sacristie, il représenta le Christ discutant avec les docteurs dans le temple ; cette fresque fut ensuite à demi ruinée, quand Cosme l'Ancien de Médicis construisit le noviciat, la chapelle et le corridor allant à la sacristie, pour mettre une corniche de pierre au-dessus de la porte (4) ; il peignit également à fresque la chapelle des Bellacci et celle de Saint-André, à côté d'une des trois peintes par Giotto, et y représenta le Christ faisant abandonner leurs filets à André et à Pierre, ainsi que la Crucifixion de cet apôtre. Sur la porte latérale, à côté du tombeau de Carlo Marsuppini d'Arezzo, il y a de lui un Christ mort avec les Maries, peint à fresque, qui fut très estimé. Au delà de la cloison qui divise l'église, à main gauche, au-dessus du Crucifix de Donatello, il peignit à fresque saint François apparaissant dans les airs et ressuscitant un enfant qui s'était tué en tombant du haut d'un balcon. Dans cette histoire, il mit les portraits de Giotto, son maître, de Dante, de Guido Cavalcanti, et de lui-même,

(1) Dans le réfectoire, il y a une Cène bien conservée qu'on lui attribue.

(2) Chapelle Rinuccini ; fresques restituées à Giovanni da Milano, commencées en 1365 ; existent encore.

(3) Ibid. Peintes de 1332 à 1338.

(4) N'existe plus.

suisant quelques-uns. Il fit encore quantité de figures dans cette église, que les peintres reconnaissent comme étant de lui, à la manière (1). Pour la Compagnie del Tempio, il peignit le tabernacle qui est au coin de la Via del Crocifisso et qui renferme une Déposition de Croix très belle (2). Dans le cloître de Santo Spirito, il peignit deux arcades, à côté du chapitre (3) ; l'une représente la Trahison de Judas, et l'autre, la Cène. Dans le même couvent, au-dessus de la porte du réfectoire, il peignit un Christ en croix et d'autres saints, qui font bien connaître qu'entre tous ceux qui y travaillèrent, il fut vraiment imitateur de la manière de Giotto, qu'il tint toujours en grande estime.

A Santo Stefano del Ponte Vecchio, il peignit le tableau et la prédelle du maître-autel (4), et, dans l'oratoire de San Michele in Orto, un beau tableau représentant le Christ mort, pleuré par les saintes Maries et déposé pieusement par Nicodème au tombeau (5). Dans l'église des Servi, il peignit, dans la chapelle de San Niccolo, quelques sujets tirés de la vie de ce saint (6), et y montra, par les mouvements que fait un bateau, qu'il savait représenter la fureur des tempêtes et de la mer agitée; les mariniers jettent les marchandises à la mer, tandis que San Niccolo apparaît dans les airs et les préserve du naufrage. Cette œuvre fut cause qu'on lui fit peindre la chapelle du maître-autel de cette église, dans laquelle il fit à fresque quelques traits de la vie de la Vierge, ainsi qu'un tableau en détrempe représentant la Vierge, avec plusieurs saints vigoureusement traités (7). La prédelle de ce tableau renferme également quelques petits sujets relatifs à la Vierge, dont il n'y a pas lieu de faire mention. Toutes ces peintures furent détruites en 1467, quand Lodovico, marquis de Mantoue, fit élever la tribune actuelle, sur le dessin de Léon Battista Alberti, et le chœur des Frères, et fit porter le tableau dans le chapitre du couvent. Dans le réfectoire, Taddeo peignit, au-dessus des stalles de bois, la Cène, et au-dessus, un Christ en croix avec plusieurs saints (8).

(1) De toutes les peintures faites par Taddeo Gaddi à Santa Croce, il ne reste que les fresques de la chapelle Baroncelli, et la Cène du réfectoire qu'on lui attribue. Le Crucifix de Donatello est actuellement dans la grande chapelle Bardi.

(2) N'existe plus.

(3) Les peintures de Taddeo à Santo Spirito n'existent plus.

(4) Œuvres perdues.

(5) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts. — L'oratoire de San Michele in Orto s'appelle actuellement San Carlo, via di Calzaiuoli.

(6) Peintures détruites.

(7) Ce tableau a disparu.

(8) Entièrement repeint par des peintres modernes.

Ces travaux terminés, il fut appelé à Pise et, dans l'église de San Francesco, sur la demande de Gherardo et de Buonaccorso Gambacorti, il peignit dans la chapelle principale des fresques d'une belle couleur, tirées de la vie de saint François, de saint André et de san Niccolo (1). Sur la voûte et sur la grande paroi, on voit le pape Honorius confirmant la règle de saint François ; Taddeo s'est représenté dans cette scène de profil, la tête couverte d'un capuchon, et au-dessous il y a cette inscription : *Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit banc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai, anno Domini MCCCXLII de mense augusti*. Il fit encore à fresque, dans le cloître de ce couvent, une Vierge tenant son fils (2) qui est très bien peinte, et dans le milieu de l'église, à main gauche en entrant, un saint Louis, évêque, assis, auquel Fra Gherardo da Villamagna, frère de l'ordre, recommande un certain Fra Bartolommeo, gardien de ce couvent (3).

De retour à Florence, il continua pour la commune la construction d'Or San Michele (4). Sans altérer le dessin laissé par Arnolfo, il refit en pierres à coquilles bien appareillées les pilastres de la loggia qui étaient auparavant en briques, en prévoyant au-dessus un magasin à deux voûtes, pour conserver les provisions de grain que faisaient le peuple et la commune de Florence. Pour assurer l'achèvement de l'édifice, l'Art de la Porte Santa Maria (5), qui en avait la charge, décida qu'on lui payerait la gabelle de la place et du marché au grain, ainsi que plusieurs autres taxes de peu d'importance. Mais, ce qui fut plus utile, on ordonna, par suite d'une excellente résolution, que chacun des arts de Florence aurait à élever à ses frais un pilastre orné d'une niche, dans laquelle serait placée la statue de son patron (6). Tous les ans, le jour de la fête du saint les consuls de chaque art devaient s'y tenir avec leur bannière toute la journée et ouvrir une quête au profit des pauvres nécessiteux. L'an 1333 (7), comme une grande inondation avait enlevé le tablier du Ponte Ruba-

(1) Les peintures de la voûte subsistent seules et représentent les quatre fondateurs des grands ordres religieux.

(2) On suppose que la tête de Vierge conservée dans la chapelle Ammanati du Campo Santo, à Pise, est un fragment de cette fresque.

(3) Peinture détruite.

(4) Attribution douteuse.

(5) Les consuls de l'Arte della Seta adressent une pétition dans ce sens aux Prieurs et au Gonfalonier de Florence, le 12 avril 1339.

(6) D'après le décret de la Seigneurie, en date du 20 avril 1406, chacune des corporations, représentées à Or San Michele, était tenue, dans un délai de dix ans, d'enrichir une des niches extérieures de « une statue grande et honorable » de son patron, faute de quoi elle serait déchu de ses droits.

(7) Voir Villani, liv. XI, chap. 1.

conte, renversé le Castello Altafronte, détruit le Ponte Vecchio en ne laissant debout que les deux piles du milieu, ruiné entièrement le Ponte a Santa Trinità dont il ne resta qu'une pile toute branlante, et à moitié le Ponte alla Carraia, en enlevant l'écluse d'Ognissanti, les magistrats de la ville ne voulurent plus que les habitants d'Oltr' Arno eussent la difficulté de traverser la rivière avec des barques pour rentrer chez eux, et demandèrent à Taddeo Gaddi (1), pendant l'absence de Giotto qui s'était rendu à Milan, un plan et un modèle nouveaux pour le Ponte Vecchio (2), à charge de le faire aussi beau et aussi solide que possible. Il n'épargna donc ni temps ni argent, et le construisit avec cette ampleur de piles et cette hardiesse de voûtes, tout en pierres appareillées et équarries au ciseau, comme on le voit maintenant. La largeur du pont est de trente-deux brasses, seize brasses pour la voie du milieu, huit brasses à droite et à gauche pour les boutiques qui sont aujourd'hui au nombre de quarante-quatre, vingt-deux de chaque côté, et rapportent à la ville huit cents florins de location par an. Non seulement cet ouvrage, qui coûta 60.000 florins d'or, valut à Taddeo des louanges infinies pendant sa vie, mais encore maintenant nous devons lui en être reconnaissants, car le Ponte Vecchio, malgré son étroitesse, résista à toutes les inondations ultérieures, entre autres à celle du 13 septembre 1557, qui causa aux autres ponts de graves dommages, et c'est merveille, étant donné l'afflux impétueux des eaux, les bois et les débris de tout genre qui vinrent l'assaillir. Dans le même temps, Taddeo jeta les fondations du Ponte a Santa Trinita (3), qui fut achevé moins heureusement que le premier, l'an 1346, avec une dépense totale de 20.000 florins d'or. Je dis moins heureusement, parce qu'il fut renversé de fond en comble par l'inondation de 1557 (4), n'ayant pas été construit de la même façon que le Ponte Vecchio. A la même époque encore, on éleva, sous la direction de Taddeo, le mur à côté de San Giorgio, en le fondant sur des pilotis et en supprimant deux piles du pont, pour donner à la ville plus de terrain du côté de la place de Mozzi, et pour y établir dans la suite les moulins qui y sont maintenant.

Pendant que toutes ces œuvres s'élevaient sous la direction et sur le

(1) Attribution douteuse.

(2) Il fut commencé en 1339, et Villani le dit terminé en 1345. (Liv. XII, chap. xxxvvi.)

(3) Attribution douteuse.

(4) Reconstituit plus tard par Ammanati. Voir une vue du vieux pont dans une fresque de Domenico Ghirlandajo à Santa Trinità, chapelle Sassetti.

dessin de Taddeo (1), il ne cessait pas de peindre ; ainsi il représenta, dans la Mercanzia Vecchia, le Tribunal des Six qui sont les chefs de cette magistrature, devant lesquels la Vérité, couverte d'un voile léger, arrache la langue au Mensonge vêtu de noir. Au-dessous il y a ces vers :

*La pura Verità per ubbidire  
Alla santa Giustizia, che non tarda,  
Cava la lingua alla falsa Bugiarda.*

Et plus bas, on lit :

*Taddeo dipinse questo bel rigestro,  
Discepol fu di Giotto il buen maestro (2).*

A Arezzo (3), on lui donna à faire plusieurs fresques qu'il conduisit à la dernière perfection, avec l'aide de Giovanni da Milano, son élève ; nous avons encore une de celles-ci, dans la Compagnia dello Spirito Santo, sur la paroi du maître-autel, qui représente la Passion du Christ. On y voit des chevaux, des larrons en croix, quelques figures exprimant vivement la rage des juifs, dont les uns tirent les jambes du Christ avec une corde, d'autres lui présentent l'éponge, tandis que Longin lui perce le flanc et que les trois soldats tirent au sort ses vêtements. Il y a également sur les parois de l'église quelques sujets tirés de la vie de saint Jean, évangéliste, et d'autres peintures par la ville, qui se reconnaissent aisément comme étant de sa main, pour peu qu'on s'y entende. Dans l'évêché, derrière le maître-autel, quelques peintures relatives à saint Jean-Baptiste sont exécutées avec un style et un dessin merveilleux. A Sant' Agostino, dans la chapelle de saint Sébastien, qui est à côté de la sacristie, il peignit le martyr de ce saint, et le Christ discutant avec les docteurs. Cette dernière fresque est si bien terminée que c'est merveille de voir la beauté des changements de teinte et la grâce du coloris.

Dans le Casentin, il peignit la chapelle del Sasso della Vernia (4), où saint François reçut l'impression des stigmates, et pour les parties les moins importantes, il se fit aider par Jacopo di Casentino, qui devint ainsi son élève.

(1) Aucun document ne les attribue à Taddeo, pas plus que sa participation à la construction du campanile.

(2) Cette peinture n'existe plus.

(3) Des peintures de Taddeo Gaddi à Arezzo, il ne reste plus que celles de l'Évêché, derrière l'autel, qui sont en très mauvais état.

(4) Ces peintures n'existent plus.



Ensuite, il retourna, avec Giovanni da Milano, à Florence, où ils firent beaucoup de tableaux et de peintures dans la ville et les pays environnants. Peu à peu il accumula de grandes richesses, origine de la fortune et de la noblesse de sa famille.

Il peignit encore le chapitre de Santa Maria Novella (1), dont il fut chargé par le prieur du couvent, qui lui donna le sujet à traiter. De fait, comme le travail était considérable et comme, au moment où l'on construisait les échafaudages, on venait de découvrir les peintures du chapitre de Santo Spirito, pour la plus grande gloire de Simone Martini qui les avait faites, le prieur désira confier la moitié du travail à Simone. Il en parla à Taddeo, qu'il trouva être d'accord avec lui, d'autant plus que Taddeo chérissait tendrement Simone, son ancien condisciple à l'école de Giotto et son très cher ami. Oh! cœurs vraiment nobles! sans émulation, sans ambition, ni jalousie, vous vous aimiez fraternellement et vous jouissiez de la gloire de votre ami, comme de la vôtre même!

Le travail fut donc réparti entre eux deux; Simone eut trois parois pour sa part, comme nous l'avons déjà dit dans sa vie, et Taddeo eut la paroi de gauche, ainsi que toute la voûte, qu'il divisa en quatre compartiments séparés par les nervures des quatre arcs. Dans le premier, il figura la Résurrection du Christ, et il semble qu'il tenta de faire sortir de la splendeur du corps glorifié une lumière dont les rayons s'étendent sur une ville et sur quelques pointes de montagnes; mais il renonça à en faire autant sur les figures et sur le reste du tableau, craignant peut-être de ne pouvoir réussir, à cause de la difficulté qu'il y reconnaissait. Dans le deuxième compartiment, Jésus-Christ préserve saint Pierre du naufrage; les apôtres qui dirigent la barque sont certainement très beaux, surtout celui qui se tient sur la rive et pêche à la ligne, sujet déjà représenté par Giotto dans la mosaïque de la *Navicella*, et qui est ici rendu avec un grand naturel. Le troisième compartiment représente l'Ascension du Christ, et le dernier la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres; dans le groupe des Juifs, qui cherchent à franchir la porte, il y a plusieurs figures dans de belles attitudes.

Sur la paroi de gauche se trouvent les sept sciences, avec leurs noms, et sous chacune d'elles des figures d'hommes célèbres s'y rapportant. La Grammaire, sous la figure d'une femme intruisant un

(1) Chapelle des Espagnols; ces fresques existent encore; attribution généralement contestée.

enfant devant une porte, surmonte l'image de Donato l'écrivain. Vient ensuite la Rhétorique ; à ses pieds, un personnage a les deux mains appuyées sur des livres, tandis que de son manteau il tire une troisième main et l'approche de la bouche. La logique tient en main un serpent caché sous un voile, et est accompagnée de Zénon d'Élée qui lit un livre. L'Arithmétique tient les tables de l'abaque, et sous elle est assis Abraham, l'inventeur de cette science. Sous la Musique, entourée de divers instruments, est assis Tubalcaïn, qui frappe avec deux marteaux sur une enclume et paraît se complaire au bruit qui en sort. La Géométrie, reconnaissable à son équerre et à ses compas, est au-dessus d'Euclide, et l'Astrologie, tenant une sphère céleste au-dessus d'Atlante.

De l'autre côté sont assises les sept sciences théologiques, et chacune est accompagnée de l'état ou de la condition qui lui est le plus en rapport, pape, empereur, rois, cardinaux, ducs, évêques, marquis et autres ; le pape n'est autre que Clément V. Au milieu et sur le point le plus élevé, entre ces deux groupes de sciences, est saint Thomas d'Aquin, qui les posséda toutes ; il foule aux pieds quelques hérétiques, Arius, Sabellius, Averrhoès, et il est entouré par Moïse, saint Paul, saint Jean l'évangéliste et d'autres saints surmontés par les quatre vertus cardinales et les trois théologiques. Cette fresque renferme encore d'autres considérations exprimées par Taddeo avec autant de grâce que de dessin ; aussi peut-on la regarder comme son œuvre la mieux comprise, et celle qui s'est le mieux conservée.

Sur la cloison transverse de la même église, il peignit encore un saint Jérôme sous les habits d'un cardinal (1) ; il portait une grande dévotion à ce saint qu'il avait choisi comme protecteur de sa maison. Après sa mort, son fils Agnolo fit élever sous cette peinture un tombeau de famille, couvert d'une plaque en marbre aux armes des Gaddi.

Finalement, Taddeo, étant parvenu à l'âge de 50 ans, succomba à une fièvre violente, l'an 1350 (2). En mourant, il chargea Jacopo di Casentino de veiller sur l'éducation de ses deux fils, Agnolo et Giovanni, qui durent apprendre la peinture sous la direction de Giovanni da Milano.

Taddeo suivit continuellement la manière de Giotto, mais il ne la

(1) Cette peinture n'existe plus, de même que le tombeau des Gaddi.

(2) L'an 1366. Cette année-là, il est fait mention de lui pour la dernière fois le 29 août ; et à la fin de l'année sa femme, Francesca d'Albizzo Ormanni est appelée veuve, dans un acte public. Il avait 66 ans environ.

perfectionna pas, sauf pour le coloris qu'il rendit plus frais et plus brillant. Il fut enseveli par ses deux fils, sous le premier cloître de Santa Croce, dans le tombeau qu'il avait fait construire pour son père Gaddo (1). Les poètes de son temps le célébrèrent dans leurs vers, comme un homme digne d'être honoré, à cause de ses vertus, et pour tant de constructions utiles élevées dans sa patrie, outre ses peintures ; enfin pour avoir surveillé avec soin l'achèvement du campanile de Santa Maria del Fiore, sur le dessin laissé par Giotto, son maître (2).

---

## Andrea ORCAGNA

*Peintre, sculpteur et architecte florentin, né en 1308 (?), mort en 1368*

Il est rare qu'un homme, doué d'un beau génie, soit habile dans un art sans pouvoir facilement en apprendre un autre, principalement quand toutes ses occupations sont pour ainsi dire analogues, et découlant d'une même source. Tel fut le cas de l'Orcagna (3), artiste florentin, qui fut à la fois peintre, sculpteur, architecte et poète. Il naquit à Florence et commença dès son enfance à étudier la sculpture sous Andrea Pisano, dont il suivit la direction quelque temps. Mais bientôt après, désireux de pouvoir faire preuve d'invention et d'exécuter des compositions originales, il s'appliqua avec tant d'assiduité à l'étude du dessin, aidé par son génie naturel qui allait le rendre universel, que, d'essai en essai, il en arriva à peindre aussi bien la fresque qu'en détrempe. Son frère Bernardo (4), qui le dirigeait, le prit alors avec lui, pour peindre la vie de la Vierge dans la grande chapelle de Santa Maria Novella appartenant alors à la famille des Ricci. Cette œuvre terminée fut beaucoup admirée ; malheureusement, peu d'années après, l'incurie des administrateurs de la fabrique laissa tomber le toit de l'église en ruines, et les pluies qui pénétrèrent la gâtèrent totalement, comme on le dira en son lieu ; qu'il suffise pour le moment de remarquer que Domenico Ghirlandajo, qui la repeignit, se servit de la plupart des inventions de l'Orcagna. Dans la même

(1) Ce tombeau n'existe plus.

(2) Attribution douteuse.

(3) De son vrai nom Andrea di Cione Arcagnuolo. Il est inscrit comme peintre, en 1352, à la matricule des sculpteurs.

(4) Mort en 1365 ; inscrit à la matricule des peintres. Son vrai nom était Nardo abréviation de Lionardo.

église, Andrea peignit, également à fresque, et en compagnie de son frère Bernardo, la chapelle Strozzi (1), celle qui est près de la sacristie et des cloches. Dans cette chapelle, où l'on monte par un escalier de pierre, il représenta sur une des parois la gloire du Paradis avec tous les saints revêtus des costumes du temps, et en face l'Enfer, divisé en cercles et en fosses, tel que l'a décrit Dante, auteur dont Andrea était lecteur fervent. Dans l'église des Servi, il peignit à fresque, toujours avec Bernardo, la chapelle de la famille des Cresci (2); à San Pier Maggiore, un tableau de grandes dimensions représentant le couronnement de la Vierge (3), et à San Romeo, un tableau près de la porte latérale (4). Les deux frères peignirent également à fresque la façade extérieure de Santo Apollinare (5), avec tant de soin que les couleurs, dans cet endroit découvert, sont restées vives et admirablement conservées.

La renommée de ces œuvres fut telle que les magistrats de la ville de Pise l'appelèrent dans leur ville, pour exécuter, sur une paroi du Campo Santo, des fresques analogues à celle que Giotto et Buffalmacco y avaient faites. Andrea, s'étant donc mis à l'œuvre, peignit un jugement dernier (6) plein de compositions originales, dans la partie qui lui était réservée sur le mur qui est du côté du Dôme et à côté de la Passion du Christ, œuvre de Buffalmacco. La première histoire qui est dans le coin représente le Triomphe de la Mort. On y voit des seigneurs figurant les différents degrés de noblesse se livrer aux plaisirs de ce monde, assis dans un pré fleuri et à l'ombre d'orangers qui forment un agréable bosquet, et sur les rameaux desquels se trouvent quelques amours. D'autres amours volent autour et décochent leurs flèches contre les cœurs de quelques jeunes femmes, dont on voit bien que les traits sont copiés d'après de grandes dames du temps, actuellement totalement inconnues. A côté d'elles, des jeunes gens et des seigneurs sont assis ou debout, écoutant le son des instruments ou les chants, et regardant les danses joyeuses de jeunes gens et de jeunes filles qui jouissent doucement de leurs amours. Parmi ces personnages, l'Orcagna introduisit le portrait de Castruccio, seigneur de Lucques, qui de son vivant fut un jeune homme d'un admirable visage; il est

(1) Ces peintures existent encore.

(2) Peintures détruites.

(3) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres.

(4) Tableau inconnu.

(5) L'église ayant été démolie, ces peintures n'existent plus.

(6) Ces fresques existent encore, mais leur attribution à Orcagna est universellement rejetée.

représenté par un beau jeune homme, qui a chaperon bleu enroulé autour de la tête et tient un épervier sur le poing ; auprès de lui sont d'autres seigneurs de cette époque, dont on ignore le nom. En résumé, il représenta avec beaucoup d'art, dans cette première partie, toutes les voluptés du monde, et sut concilier les exigences de l'art avec les convenances dues à la sainteté du lieu. De l'autre côté de la même composition, Andrea représenta sur une haute montagne la vie de ceux qui, tourmentés par le remords de leurs péchés et par le désir d'être sauvés, ont fui le monde sur cette montagne pleine de saints ermites qui servent le Seigneur. On les voit se livrant à des occupations diverses, et avec une égale sollicitude ; les uns lisant ou priant paraissent entièrement absorbés par la vie contemplative, d'autres se livrent à de rudes travaux pour gagner leur vie. Entre autres, on en remarque un qui traite une chèvre et ne saurait être plus exact, ni plus vivant s'il était en chair et en os. Au-dessous, San Macario montre à trois rois qui chevauchent avec leurs femmes et leurs suites, au milieu d'une chasse, la misère humaine représentée par les corps de trois autres rois morts, mais non entièrement consumés et couchés dans leurs cercueils. Cette scène terrible est regardée avec attention par les trois vivants, qui se sont arrêtés dans des attitudes variées, mais toutes dignes d'admiration, et il semble que, faisant un retour sur eux-mêmes, ils pensent devoir, sous peu, en venir là. Celui qui se bouche le nez avec la main, pour ne pas sentir la puanteur des corps à demi décomposés, est, paraît-il, Ugucione della Faggiuola d'Arezzo. Au milieu de la scène, la Mort vêtue de noir descend en volant, et fait le geste d'avoir tranché, avec sa faux, les jours d'une foule de gens de toutes conditions, de tout âge et de tout sexe, hommes, femmes, enfants, vieillards, pauvres, riches, infirmes et bien portants, tous couchés à terre et sans vie.

Comme l'Orcagna savait qu'aux Pisans avait plu l'invention de Buffalmacco, pratiquée par Bruno dans ses fresques de San Paolo a Ripa d'Arno, de faire sortir des légendes de la bouche des personnages, il remplit toute sa fresque de devises dont la plus grande partie n'est plus lisible, à cause des injures du temps. Ainsi il fait dire à quelques vieux estropiés :

*Dacchè prosperitade ci ha lasciati,  
O Morte, medicina d'ogni pena,  
Deh vieni a darne omai l'ultima cena!*

Il y a encore d'autres paroles qu'on ne peut plus comprendre, ainsi

que des vers en vieux langage, composés par l'Orcagna lui-même, qui s'occupait de poésies et dont il reste quelques sonnets.

Autour de ces corps morts volent des diables, qui leur arrachent les âmes par la bouche et les jettent dans des gouffres de feu, au sommet d'une haute montagne. Du côté opposé, des anges s'emparent de quelques âmes destinées à être bienheureuses de la même manière, et les portent en volant au Paradis. Sur une banderole tenue par deux anges, on lit :

*Ischermo di savere e di ricchezza,  
Di nobiltade ancora e di prodezza,  
Vale neente ai colpi di costei ;*

et d'autres paroles difficiles à comprendre. L'ornement inférieur de cette fresque est formé par neuf têtes d'anges qui tiennent des devises latines, ou en langue vulgaire, qu'on a placées là pour ne pas encombrer la scène principale, et que l'artiste néanmoins voulait voir figurer dans son œuvre, les trouvant très belles, et peut-être étaient-elles au goût du temps. Nous les laisserons de côté, pour ne pas fatiguer nos lecteurs de choses aussi peu agréables.

A côté de cette fresque, l'Orcagna représenta le Jugement universel. Le Christ, placé tout en haut sur une nuée, au milieu de ses douze apôtres, juge les vivants et les morts. Cette scène est rendue avec beaucoup d'art et une grande énergie. D'un côté elle montre le désespoir des damnés, qui, plongés dans les larmes, sont entraînés par des démons furieux dans l'Enfer ; de l'autre, la joie et l'allégresse des élus qui sont transportés à la droite des bienheureux par une cohorte d'anges guidés par l'archange Michel. Il est vraiment regrettable qu'aucun écrivain ne nous ait relaté les noms de cette multitude de magistrats, de cavaliers, et d'autres seigneurs dont les figures sont autant de portraits. On n'en connaît que quelques-uns ; ainsi on dit que le pape qu'on y voit n'est autre qu'Innocent IV, l'ami (1) de Manfred.

Après avoir achevé ces travaux, et avoir exécuté quelques sculptures en marbre dans l'église de la Madone qui est sur la montée du Ponte Vecchio, l'Orcagna laissa son frère Bernardo peindre dans le Campo Santo un Enfer pour lequel il suivit la description de Dante, et qui fut assez mal restauré en 1530 par le Sollazzino (2). De retour à Florence, Andrea reproduisit, au milieu de Santa Croce (3), sur une grande

(1) Vasari aurait dû dire l'ennemi. •

(2) Peintre florentin (1470-1543).

(3) Les peintures de Santa Croce n'existent plus.

paroi à main droite, ses compositions du Campo Santo, en trois panneaux semblables, à l'exception cependant de la scène de San Macario et de la vie des ermites retirés sur la montagne. Outre Bernardo, Andrea avait un autre frère, appelé Jacopo (1), qui s'occupait de sculpture, mais avec peu de succès, et, comme Andrea faisait quelquefois pour lui des dessins ou des maquettes en terre, il lui vint un jour l'idée de faire quelque œuvre en marbre, pour voir s'il se rappellerait les principes de cet art, qu'il avait autrefois pratiqué à Pise. Il fit un essai, puis un autre, et obtint ainsi des résultats qu'il sut mettre à profit plus tard, comme nous le dirons. De plus, il s'adonna de toutes ses forces à des études d'architecture, pensant qu'il pourrait en tirer parti. Il ne se trompa point, car l'an 1355, la commune de Florence ayant acheté, près du palais de la Seigneurie, quelques maisons bourgeoises pour agrandir la place et élever un endroit couvert où les citoyens pourraient, en hiver et en cas de pluie, s'abriter et s'occuper à tout ce qu'ils faisaient au dehors, sur le parvis quand le mauvais temps ne les en empêchait pas, se fit présenter de nombreux dessins pour une grande et magnifique Loggia (2), voisine du palais, en même temps que pour le bâtiment de la Zecca, où l'on frappe les monnaies (3). Parmi les dessins présentés par les meilleurs maîtres de la ville, celui de l'Orcagna fut universellement proclamé le meilleur, le plus beau et comme tel accepté. Par ordre donc de la Seigneurie et de la commune, on commença sous sa direction la grande Loggia de la place (4), qui fut établie sur d'anciennes fondations remontant au temps de la tyrannie du duc d'Athènes, et dont la construction se poursuivit rapidement, en pierres de taille remarquablement appareillées. Et, ce qui fut chose nouvelle à cette époque, au lieu de faire les voûtes en arcs de quart point comme ç'avait été l'usage jusqu'alors, Andrea adopta le demi-cintre, forme remarquable par sa grâce et sa beauté, et dans laquelle il acheva rapidement sa construction. Si l'on avait eu la considération de l'appuyer contre l'église San Romolo, et de tourner les voûtes du côté du sud (ce que l'on ne fit peut-être pas, pour ne pas nuire à l'entrée du palais de la Seigneurie), elle serait une construction aussi utile que belle ; mais les grands vents la rendent inhabitable en hiver. Entre les

(1) Lire Matteo ; Jacopo fut peintre.

(2) Décret du Grand Conseil du 21 novembre 1356.

(3) Construite en 1361.

(4) Actuellement la Loggia de' Lanzi ; les travaux ne commencèrent qu'en 1376, sous la direction de Benci di Cione, mort en 1388, et de Simone di Francesco Talenti.

arcs de la face antérieure, l'Orcagna plaça comme ornement sept figures de marbre en demi-relief (1), pour représenter les sept vertus théologiques et cardinales, qui, s'accordant avec le reste de l'œuvre, le firent connaître comme aussi bon sculpteur que peintre et architecte. J'ajouterai que dans toutes ses actions il fut enjoué, aimable et bien élevé, de manière à ne pas avoir son égal.

Comme il ne laissait jamais de côté l'étude d'une de ses trois professions pour une autre, pendant la construction de la Loggia, il peignit un tableau en détrempe (2), plein de grands personnages, avec une prédelle de petites figures, pour la chapelle Strozzi, où il avait déjà travaillé à fresque avec son frère Bernardo. Sur ce tableau, comme il le jugeait être meilleur témoignage de son talent que ses fresques, il inscrivit son nom avec ces paroles : ANNO DOMINI MCCCLVII ANDREAS CIONIS DE FLORENTIA ME PINXIT.

Cette œuvre terminée, il fit quelques peintures également sur panneau qui furent envoyées au pape, à Avignon, et qui sont encore dans la cathédrale de cette ville (3). Peu de temps après, la Compagnie d'Or San Michele, ayant rassemblé les nombreuses aumônes et les donations faites à la Vierge pendant la grande mortalité de 1348, résolut de faire construire autour de l'image de la Madone une espèce de chapelle, ou plutôt un tabernacle en marbre orné de sculptures, d'incrustations en pierres précieuses, de mosaïques et de bronzes, avec toute la richesse imaginable. Elle en chargea donc l'Orcagna, qu'elle reconnut être le maître par excellence de l'époque, et il fit tant de dessins que finalement l'un plut à ceux qui le demandaient comme meilleur que tous les autres. Le choix fait, on s'en remit entièrement à son jugement (4). Il se réserva, ainsi qu'à son frère, toutes les figures de l'œuvre, et donna à faire les autres sculptures à des maîtres de différents pays. Les morceaux terminés, il les réunit avec beaucoup de soin, sans employer ni ciment ni mortier, mais avec des crampons de cuivre scellés au plomb, pour ne pas tacher les marbres éclatants de poli, de telle sorte que les joints sont invisibles et que le tabernacle entier semble taillé dans un seul bloc. Bien qu'il soit conçu dans le style tudesque [*gothique*], ce tabernacle a tant de grâce et de si belles proportions, qu'il tient le

(1) Dessinées par Angelo Gaddi en 1383 et 1386, elles furent sculptées par trois sculpteurs autres que l'Orcagna, mort bien avant.

(2) En place sur l'autel; commandé par Tommaso di Rossello Strozzi, en 1354.

(3) Peintures perdues.

(4) Le tabernacle d'Or San Michele est toujours en place, encadrant la Vierge attribuée à Bernardo Daddi.



premier rang entre les œuvres de cette époque. C'est un assemblage de figures grandes et petites, d'anges et de prophètes en demi-relief, qui entourent la Madone et sont d'une exécution vraiment merveilleuse. Il en est de même des ornements, en bronze soigneusement poli, qui entourent et serrent le tout. Mais, pour se rendre compte combien Andrea s'efforça de montrer la finesse de son esprit dans ce siècle encore si grossier, il faut voir le grand bas-relief placé à la partie postérieure et qui représente, en figures hautes d'une brasse et demie, les apôtres assistant à la mort de la Vierge, tandis que, dans une auréole, elle monte au ciel entourée d'anges. Sous la figure de l'un de ces apôtres, l'Orcagna se représenta lui-même, vieux comme il était, la barbe rase, la tête couverte d'un chaperon, le visage plat et rond. Outre cela, il grava en bas du marbre ces mots : ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTINUS ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HUIJUS, MCCCLIX. Il paraît que la loggia et le tabernacle coûtèrent 96.000 florins d'or (1), qui furent assurément très bien employés, car l'architecture, les sculptures et les ornements de ces édifices sont aussi beaux que n'importe quelle œuvre de cette époque, et rendront immortel le nom d'Andrea Orcagna.

Il avait coutume d'écrire au bas de ses peintures : *Fece Andrea di Cione scultore* ; et, au bas de ses sculptures : *Fece Andrea di Cione pittore*, voulant que la peinture se reconnût dans la sculpture, et inversement. Il y a par la ville quantité de tableaux de sa main, que l'on reconnaît soit à la signature, comme celui de San Romeo, soit à la manière, comme une peinture qui est dans le chapitre du monastère degli Angeli (2). Quelques-uns qu'il laissa inachevés, furent terminés par Bernardo, son frère, qui lui survécut, mais pas longtemps (3).

Comme il se plaisait à faire des vers dans sa vieillesse, il adressa quelques sonnets au jeune Burchiello (4). Finalement, il mourut en 1389 (5), à l'âge de soixante ans, et fut porté, de sa maison de la Via Vecchia de Corazzai, au tombeau honorablement.

A la même époque que l'Orcagna vécut quantité d'hommes de talent, tant sculpteurs qu'architectes, dont on ignore les noms, mais

(1) Vasari dans sa première édition et Ghiberti disent 86.000 florins d'or.

(2) Ces peintures sont perdues.

(3) Mort en 1365, avant Andrea.

(4) Qui lui fut bien postérieur ; mort en 1448.

(5) Un acte notarié de 1376 dit qu'il était déjà mort. Les archives de l'Arte del Cambio mentionnent qu'il était gravement malade en 1368 et qu'il ne put terminer un tableau que les Consuls de cet art lui avaient commandé, pour un pilastre d'Or San Michele. Son frère Jacopo en fut chargé le 25 août 1368.

dont on voit les œuvres qui sont toutes très remarquables. Je citerai non seulement la Chartreuse de Florence (1), élevée aux frais de la noble famille Acciaiuoli, et en particulier de Messer Niccola, grand sénéchal du roi de Naples, mais encore le tombeau de ce dernier où il est représenté en pierre et celui de son père et d'une sœur, datant de 1366, sur la pierre duquel tous deux sont représentés. On y voit encore le tombeau de Messer Lorenzo, fils de Niccola, qui, étant mort à Naples (2), fut rapporté à Florence et y fut enseveli avec de grands honneurs. De même, sur le tombeau du cardinal Santa Croce, de la même famille (3), qui est dans le chœur existant alors devant le maître-autel, on voit sa statue en marbre, très bien exécutée et datant de l'année 1390. Après la mort d'Andrea, son frère Jacopo, qui s'appliquait à la sculpture, comme nous l'avons dit, et à l'architecture, fut employé, l'an 1328, à la construction de la tour et de la porte San Piero Gattolini. On dit qu'il sculpta les quatre lions de pierre dorée qui sont aux quatre angles du grand palais de Florence (4). On lui attribue aussi le cheval doré de Santa Maria del Fiore (5), qui est au-dessus de la porte qui conduit à la Compagnia di San Zanobi, et que l'on croit y avoir été placé en mémoire de Pietro Farnèse, capitaine général des Florentins.

Parmi les élèves d'Andrea, Bernardo Nello Falconi, Pisan, et Tommaso di Marco, Florentin, laissèrent plusieurs peintures dans la ville de Pise, mais aucun ne fut supérieur à Francesco Traini. Il peignit pour un seigneur de la famille Coscia, qui est enterré dans la chapelle San Domenico de l'église Santa Caterina, à Pise, un saint Dominique sur fond d'or (6), haut de deux brasses et demie, qui est entouré de six petites histoires tirées de sa vie. Dans la même église, il fit un saint Thomas d'Aquin, tableau en détrempe, qui est placé dans la chapelle de ce saint (7). Il l'exécuta sous ses véritables traits, c'est-à-dire d'après une image que les moines firent venir de l'abbaye de Fossanuova, où il était mort en 1323 (8). Il est assis et tient des livres qui émettent

(1) Fondée en 1341 par Niccola Acciaiuoli. Les tombeaux de cette famille sont toujours en place.

(2) Mort en 1354.

(3) Mort en 1409 et non en 1390, comme le dit Vasari.

(4) Il en reste un, près de la fontaine.

(5) Existe encore au magasin de l'œuvre.

(6) Tableau commandé par Giovanni Cocco, intendant du Dôme, signé FRANCISCUS TRAINI PIN.; actuellement au Musée civique de Pise. Peint en 1344-1345.

(7) Existe encore, au troisième autel à gauche.

(8) Saint Thomas mourut en 1274.

des rayons lumineux sur le peuple chrétien ; autour de lui sont agenouillés une foule de docteurs, de clercs, d'évêques, de cardinaux et de papes, parmi lesquels on remarque Urbain VI. A ses pieds se tiennent Sabellius, Arius, Averrhoès et d'autres hérétiques ou philosophes, avec leurs livres déchirés en lambeaux. Saint Thomas est entre Platon et Aristote qui montrent le Timée et l'Éthique. Au-dessus, Jésus-Christ entouré des quatre évangélistes bénit saint Thomas, auquel il paraît envoyer la grâce du Saint-Esprit. Cette œuvre, quand elle fut terminée, valut de grands éloges à Francesco Traini qui, d'ailleurs, surpassa de beaucoup son maître dans le coloris, l'harmonie et l'invention (1).

## TOMMASO dit GIOTTINO

*Peintre florentin, né en 1324 (?), mort en 1356 (?)*

Tommaso di Stefano, surnommé Giotto (2), né l'an 1324, après avoir appris de son père les premiers principes de la peinture, se décida, étant encore très jeune, à vouloir imiter, autant qu'il le pourrait, par une étude assidue, la manière de Giotto, plutôt que celle de Stefano, son père. Il y réussit si bien que, outre une manière infiniment plus belle que son maître, il en retira le surnom de Giotto, qu'il ne perdit jamais. D'où il arriva que quelques personnes, trompées par la similitude de peinture et par ce surnom, le crurent fils de Giotto, ce qui était une grave erreur. Il est certain, ou, pour mieux dire, probable, car on ne peut jamais répondre de semblables choses, qu'il eut pour père Stefano, peintre florentin.

Giotto fut donc peintre si habile et si amoureux de son art, que les œuvres qu'on a retrouvées de lui, bien qu'en petit nombre, sont belles et procèdent d'une bonne manière. Les costumes, les cheveux, les barbes et les moindres détails de ses compositions se distinguent

(1) L'attribution des fresques du Campo Santo à Andrea Orcagna et à son frère est aujourd'hui universellement rejetée. Crowe et Cavalcaselle y voient une œuvre siennoise et l'attribuent aux frères Lorenzetti. En ce qui concerne l'Enfer, un manuscrit de la bibliothèque Magliabecchiana est plus précis. On y lit, en parlant de Bernardo Daddi, l'auteur présumé de la Vierge d'Or San Michele : il peignit... *in Campo Santo lo Inferno*. En 1379, cette fresque fut restaurée par Cecco di Piero, artiste pisan, et en 1530 par Giuliano di Giovanni di Castellano da Montelupo, dit le Sollazino, peintre florentin, mort en 1543.

(2) Inscrit à la Compagnie des peintres : *Giotto di Maestro Stefano, dipintore 1368*. Voir une note à la fin de la Vie.

par un soin, une morbidesse et une harmonie que l'on ne rencontre ni chez Giotto, ni chez Stefano. Dans sa jeunesse, il peignit, à Santo Stefano al Ponte Vecchio de Florence, une chapelle (1), à côté de la porte latérale, qui, bien que très altérée aujourd'hui par l'humidité, montre, dans le peu qu'il en reste, l'adresse et le talent de cet artiste. Il fit ensuite, au coin alle Macine, aux Frati Ermini (2), les saints Cosme et Damien, qui sont presque effacés par le temps. Dans le vieux Santo Spirito, il peignit à fresque une chapelle qui fut détruite par l'incendie de cette église, et au-dessus de la porte principale, la Descente du Saint-Esprit (3). Sur la place, au coin du couvent, pour aller al Canto alla Cuculia, on voit de lui un tabernacle contenant la Vierge entourée par des saints, qui se rapprochent beaucoup de la manière moderne par la grâce et la variété des couleurs dans les têtes et les draperies. A Santa Croce, dans la chapelle de San Silvestro, il peignit l'histoire de Constantin, qui renferme de très belles expressions dans les gestes des figures, et, derrière le tombeau en marbre de Messer Bettino de' Bardi, qui remplit d'honorables charges dans l'armée de cette époque, il le représenta, revêtu de son armure, à genoux sur le bord du tombeau, et appelé au Jugement dernier par les trompettes de deux anges qui accompagnent le Christ dans les nuages (4).

A San Pancrazio (5), en entrant à main droite, il y a de lui un Christ qui porte sa croix et d'autres saints reflétant expressément la manière de Giotto. Dans le couvent de San Gallo, qui était hors de la porte du même nom et qui fut ruiné pendant le siège, on voyait dans le cloître une Pietà, peinte à fresque, dont il y a une copie à San Pancrazio, sur un pilastre, à côté de la grande chapelle. Il peignit à fresque, à Santa Maria Novella, un saint Cosme et un saint Damien, sur la façade intérieure, à main droite en entrant, à côté de la chapelle San Lorenzo de' Ginocchi et, à Ognissanti, un saint Christophe et un saint Georges qui, ayant été altérés par le temps, ont été repeints par d'autres peintres, par suite de l'ignorance d'un préposé, peu connaisseur en pareille affaire. La même église a conservé de sa main l'arc au-dessus de la porte de la sacristie qui représente la Vierge tenant son Fils,

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Église démolie ; la peinture est perdue.

(3) Les peintures de Giottino à Santo Spirito n'existent plus.

(4) Existents encore à Santa Croce les peintures de la chapelle San Silvestro, celles du tombeau Bardi, et, à côté, une Descente de Croix que Vasari ne mentionne pas.

(5) L'église de San Pancrazio est actuellement affectée à la Loterie royale ; les peintures de Giottino n'existent plus.

bonne peinture à fresque qu'il exécuta avec beaucoup de soin (1).

A la suite de tous ces travaux, il acquit un tel renom, en imitant le dessin et les inventions de son maître, que l'on disait que l'esprit de Giotto était passé en lui, pour la vivacité des couleurs et l'habileté du dessin. Le 2 juillet de l'an 1343 (2), quand le duc d'Athènes fut chassé par une sédition populaire, qu'il eut par serment abdiqué le pouvoir et rendu la liberté aux Florentins, Giottino fut contraint par les douze réformateurs de l'État (3), et particulièrement par Messer Agnolo Acciaiuoli, évêque de Florence, qui avait beaucoup d'influence sur lui, de peindre par dérision, dans la tour du palais du Podestat, le duc et ses compagnons, Messer Ceritieri Visdomini, Messer Meliadusse le conservateur, et Messer Ranieri da San Gimignano, le front couvert d'une mitre ignominieuse. Autour de la tête du duc étaient des animaux rapaces et cruels, emblèmes de son caractère; un de ses conseillers avait en main le palais des Prieurs de la ville et le lui tendait, en traître et déloyal qu'il était. En outre, ils avaient tous au-dessous d'eux les armes de leurs maisons, avec quelques inscriptions qu'il serait difficile de lire aujourd'hui, le temps les ayant presque totalement consumées. Le dessin de cette œuvre et le soin avec lequel elle fut exécutée firent approuver par tous la manière de l'artiste. Il fit ensuite au couvent de Campora, appartenant aux moines noirs, et hors la porte San Piero Gattolini, un saint Cosme et un saint Damien qui furent détruits quand on passa l'église à la chaux. Dans le Val d'Arno, le tabernacle qui est au milieu du Ponte a Romiti (4) fut également peint par lui à fresque dans une belle manière. On trouve rapporté dans les écrits de certains qui en parlèrent, que Tommaso s'adonna à la sculpture et qu'il fit une figure en marbre de quatre brasses de haut, qu'on plaça à l'extérieur du campanile de Santa Maria del Fiore, du côté où se trouve aujourd'hui la confraternità de' Pupilli. A Rome, il orna une salle de la maison des Orsini de portraits d'hommes célèbres et peignit un saint Louis sur un pilier d'Ara Cœli, près du maître-autel, ainsi qu'une fresque, fortement dégradée aujourd'hui, dans l'église Saint-Jean-de-Latran, et où il représenta le pape de plusieurs manières (5).

Dans l'église inférieure d'Assise, il décora, au-dessus de la chaire, le

(1) Ces différentes peintures n'existent plus.

(2) Le 26 juillet 1343.

(3) Ce décret existe, sans nommer l'artiste chargé du travail. Cette peinture fut faite en 1344. (Voir Villani, liv. XII, chap. xxxiv). N'existe plus.

(4) Ibid.

(5) Les peintures faites par Giottino à Rome n'existent plus; il est à Rome en 1369.

seul endroit qui ne fût pas encore recouvert de peintures, et y figura dans un arc le Couronnement de la Vierge (1), entourée d'anges, dont les visages sont si gracieux, si doux et si délicats, et dans une telle harmonie de couleurs (ce qui était le propre de son talent), qu'on le jugea, dans cette œuvre, avoir égalé tous ses devanciers. Il entoura l'arc de quelques sujets tirés de la vie de San Niccolo (2). On voit encore de lui une fresque dans le monastère de Santa Chiara au milieu de l'église et elle représente la sainte dans les airs, soutenue par deux anges et ressuscitant un enfant mort, et, sur l'intérieur de la porte qui va de la ville au Dôme, une Vierge tenant son Fils entre saint François et un autre saint. Mais il ne put terminer la première de ces œuvres (3), étant tombé malade et revenu à Florence.

Tommaso, dit-on, était mélancolique et recherchait la solitude, mais aussi il était studieux et aimait son art avec passion, comme on peut s'en rendre compte, à Florence, dans l'église San Romeo, où l'on conserve sa meilleure œuvre. Ce tableau (4), qui est placé dans le transept droit, est peint en détrempe et représente le Christ mort, entouré des saintes Maries, de Nicodème et d'autres personnages qui pleurent amèrement et montrent, soit par leurs physionomies, soit en se tordant les mains et en se frappant la poitrine, la douleur extrême qu'ils éprouvent de voir ce que coûtent nos péchés. Il est remarquable, non que l'artiste ait conçu par la pensée une telle désolation, mais qu'il ait pu la rendre si bien avec le pinceau. Ce qui rend cette œuvre si digne de louanges, ce n'est pas tant le sujet qu'elle représente et la manière dont elle est conçue, que la rare habileté avec laquelle tous les effets de la douleur sont montrés, tels que le froncement des sourcils, la déformation du nez et de la bouche de ceux qui pleurent, sans que pour cela la beauté des figures en soit altérée. Mais il est vrai que Tommaso travaillait avec conscience, plutôt pour la renommée de son vivant et la gloire après sa mort, que pour l'amour de l'argent, qui fait que, de nos jours, les artistes sont moins actifs et moins soigneux. Et comme il ne se soucia jamais d'accumuler de grandes richesses, de même il ne courut pas beaucoup après les commodités de la vie. Vivant pauvrement, il voulut toujours satisfaire les autres plus que lui-même, et après une existence dure, pénible et presque misérable, il mourut de phtisie, à l'âge de 32 ans. Ses parents lui donnèrent une sépulture hors

(1) Existe encore dans la chapelle du Saint-Sacrement.

(2) Ces fresques existent encore, mais elles sont dans la chapelle Orsini.

(3) N'existent plus.

(4) Actuellement aux Offices.

de Santa Maria Novella, à la porte del Martello, à côté du tombeau de Buontura (1).

## Agnolo GADDI

*Peintre florentin, né en..., mort en 1396*

Taddeo Gaddi, dont nous avons raconté la vie, laissa deux fils, Agnolo et Giovanni, qui furent élevés dans la société de ses disciples, et il pensait que particulièrement Agnolo réussirait dans la peinture. Mais celui-ci, qui d'abord dans sa jeunesse parut promettre de surpasser un jour son père, ne répondit pas à l'opinion qu'on avait conçue de lui, parce que, né et élevé dans l'abondance qui, parfois, est un obstacle aux études, il s'adonna plutôt au trafic et au négoce qu'à la peinture. Dans sa jeunesse, Agnolo peignit, à San Jacopo tra Fossi de Florence, une Résurrection de Lazare (2), dont les figures ont un peu plus d'une brasse de hauteur. Cette composition fut jugée d'un mérite tel, que beaucoup estimèrent son auteur devoir surpasser tous les élèves de Taddeo, et Taddeo lui-même. Mais il en fut autrement, parce que, si la volonté d'un jeune homme surmonte toute difficulté pour lui acquérir la gloire, très souvent un certain manque d'énergie, qui survient avec l'âge, fait retourner en arrière au lieu d'avancer, et c'est ce qui arriva à Agnolo. La famille Soderini, espérant beaucoup de lui, après ce coup d'essai, le chargea de peindre la grande chapelle du Carmine (3), et il exécuta toute la vie de la Vierge, mais d'une manière tellement inférieure à sa première œuvre, qu'il fut évident pour chacun qu'il ne voulait plus se consacrer tout entier à la peinture. De même, dans les fresques qu'il fit pour la noble famille des Alberti, dans la grande chapelle de Santa Croce, et qui représentent l'Invention de la

(1) Il y a à l'Accademia Filarmonica, Via Ghibellina, une peinture giottesque, qui reproduit l'Expulsion du duc d'Athènes et qu'on attribue à Giotto. Vasari paraît avoir confondu dans cette vie des existences du peintre Giotto di Maestro Stefano, inscrit à la matricule des peintres en 1368, et du peintre Maso di Banco, immatriculé en 1343. Quant aux travaux de sculpture, ils peuvent être attribués à un troisième artiste, Tommaso di Stefano, inscrit à la matricule des maîtres en pierre en 1385. La statue du campanile serait son œuvre; c'est celle qui fait partie des quatre placées du côté du Bigallo, dont trois sont attribuées au peintre Mea. Au reste, cette biographie est pleine d'incertitudes.

(2) Peinture perdue.

(3) Détruite par l'incendie de 1771.

Sainte-Croix (1), il fit preuve de beaucoup d'habileté, mais de peu de dessin ; seul le coloris est très beau et très judicieux. Ses peintures de la chapelle Bardi (2), qui ont pour sujet la vie de saint Louis, sont bien meilleures. Il travaillait d'une manière capricieuse, tantôt avec nonchalance, tantôt avec un soin extrême ; ainsi l'on croirait faite d'hier une fresque qu'il exécuta à Santo Spirito, à l'intérieur et au-dessus d'une porte allant de la place au couvent, et qui représente la Vierge tenant son Fils, entre saint Augustin et saint Nicolas (3).

Le secret de travailler la mosaïque lui était resté, en quelque sorte, comme un héritage de famille et il avait encore les instruments et tous les matériaux nécessaires qu'avait autrefois employés son aïeul Gaddo. Aussi s'amusa-t-il parfois, plutôt par passe-temps que pour une autre raison, à composer des mosaïques. Comme le temps avait ruiné beaucoup des plaques de marbre qui couvrent les huit faces du toit de San Giovanni, et que la pluie pénétrant par ces ouvertures avait considérablement endommagé l'œuvre de mosaïque d'Andrea Tafi, les consuls de l'Art des Marchands décidèrent de faire refaire la majeure partie de ce toit, pour ne pas amener la perte totale des mosaïques, et de les faire également restaurer. Agnolo, ayant été chargé du tout, l'an 1346 (4), recouvrit le toit de marbres neufs, dont les plaques se recouvraient l'une l'autre sur une longueur de deux doigts et s'encastrent de la moitié de leur épaisseur. Il les scella ensuite avec un stuc composé de mastic et de cire fondus ensemble, en sorte que depuis ni toit ni voûtes n'ont subi le moindre dommage de la part des eaux. Il restaura de même les mosaïques, et, dans le même temps, on refit dans sa forme actuelle, d'après ses conseils, et sur un dessin judicieux qu'il donna, toute la corniche extérieure de marbre, qui est au-dessous du toit, et qui, primitivement, était beaucoup plus petite et tout à fait simple.

C'est également sous sa direction (5) que fut faite, dans le palais du Podestat, la voûte de la salle qui, auparavant, était couverte d'un toit pour la préserver, ainsi que la décoration intérieure, des dangers de l'incendie qui avait détruit la couverture du toit peu auparavant (6). En outre, il surmonta les murs, qui étaient lisses, des créneaux qu'on

(1) Ces fresques existent encore.

(2) Peintures passées au plâtre.

(3) Existe encore ; au lieu de saint Nicolas, lire saint Pierre.

(4) Ce fait n'est pas prouvé.

(5) Erreur de Vasari. Ce travail fut fait par Neri Fioravanti et terminé en 1340.

(6) En 1332.



y voit actuellement. Pendant qu'il était occupé à ces travaux, n'abandonnant pas la peinture, il fit un tableau en détrempe, destiné au maître-autel de San Pancrazio, et représentant la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, accompagnés de saint Nérée, saint Achillée, saint Pancrace et d'autres saints (1). Le meilleur de cette composition, où l'on voit de bonnes choses, est la prédelle, divisée en huit petits épisodes de la vie de la Vierge, et de celle de Santa Reparata (2).

Le tableau qu'il fit ensuite pour le maître-autel de Santa Maria Maggiore, à Florence, et qui lui fut commandé par Barone Cappelli en 1348 (3), représente un Couronnement de la Vierge, entourée d'anges qui dansent (4). Peu après, dans l'église paroissiale de Prato, refaite l'an 1312 sous la direction de Giovanni Pisano, il peignit à fresque la chapelle qui contient la ceinture de la Vierge, et y figura plusieurs épisodes de sa vie (5); il laissa de plus une foule d'ouvrages dans différentes églises du même pays, riches en monastères et en couvents remarquables.

Il peignit ensuite l'arc au-dessus de la porte de San Romeo, et exécuta en détrempe, à Orto San Michele, un Christ discutant avec les docteurs dans le temple (6). A la même époque, comme on avait jeté à terre plusieurs maisons pour agrandir la place de la Seigneurie, et en particulier l'église de San Romolo, elle fut refaite sur le dessin d'Agnolo (7), dont on voit quantité de tableaux dans les églises de la ville.

On reconnaît de même, dans les environs de Florence, nombre de peintures de sa main, dont il retira de riches profits, bien qu'il travaillât plutôt pour faire comme ses ancêtres que par amour pour l'art. Il s'adonna de plus en plus au commerce qui lui rapportait davantage; ses fils, ne voulant pas vivre en artistes, ouvrirent avec lui une boutique à Venise, et bientôt il ne s'occupa plus de peinture que comme d'un passe-temps. Ayant acquis de cette manière de grandes richesses, grâce à son trafic et à son art, il mourut, à l'âge de 63 ans, d'une fièvre maligne qui l'emporta en peu de jours (8).

(1) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

(2) Il n'y en avait que sept et il en manque une.

(3) Cette date paraît inexacte; Agnolo devait être bien jeune à cette date.

(4) Peinture perdue.

(5) Ces fresques existent encore, en bon état; commencées en 1365. La chapelle fut dédiée le 4 avril 1395.

(6) Ces deux peintures n'existent plus.

(7) Attribution incertaine.

(8) Le 16 octobre 1396, d'après le registre des morts, qui existe encore: 1396,

Il laissa de nombreux disciples, entre autres Michele da Milano, Antonio da Ferrara, qui laissa de beaux ouvrages à San Francesco d'Urbino et à Citta di Castello, et Stefano da Zevio de Vérone, habile fresquiste, comme le prouvent les nombreux travaux qu'il laissa dans sa patrie et à Mantoue. Son propre frère, Giovanni Gaddi, travailla également avec lui; il promettait beaucoup, mais il mourut étant encore jeune, après avoir peint différentes fresques à Santo Spirito de Florence. Un autre élève d'Agnolo, nommé Cennino, fils de Drea Cennini, de Colle di Val d'Elsa, composa un livre sur la peinture dans lequel il exposa une foule de recettes et de secrets qu'il est inutile de rappeler ici, parce que personne ne les ignore aujourd'hui. Tous ces disciples firent honneur à leur maître. Il fut enseveli par ses fils, à qui il laissa, dit-on, cinquante mille florins et plus, à Santa Maria Novella, dans le tombeau qu'il avait fait élever pour sa famille, en 1387 (1). Son portrait, peint par lui-même, se voit dans la chapelle des Alberti, à Santa Croce. Il s'est représenté de profil, avec un peu de barbe et un chaperon rose, comme ceux du temps, dans la fresque où l'empereur Héraclius porte la croix.

## BERNA

*Peintre siennois, né en ..., mort en 1381 (?)*

Si ceux qui travaillent pour devenir excellents dans une partie n'étaient arrêtés par la mort dans leurs meilleures années, il est certain que nombre de beaux génies parviendraient au but souhaité par le monde et par eux-mêmes. Mais la brièveté de la vie et les accidents qui leur surviennent de toutes parts les frappent trop souvent prématurément ; c'est ce qui arriva au malheureux Berna (2) de Sienne qui, bien qu'étant mort jeune, laissa des œuvres si nombreuses qu'on pourrait croire qu'il vécut longtemps, et si belles qu'il serait certainement devenu un maître excellent s'il n'était mort si tôt.

die XV; Mensis ollobr. Angelus Tadey taddi pictor de populo Sancti Petri Magioris Quarterio Santi Johannis, sepultus in ecclesia Sante Crucis. Retulit Dopninus Fortiori becchamortus: banditus fuit. Il fut enterré à Santa Croce.

(1) Une pierre ronde, à côté du tombeau de la Beata Villana, porte cette inscription: *S. Angeli Zenobii Taddei de Gaddis et suorum*. C'est la tombe du neveu d'Agnolo Gaddi.

(2) Parmi les jurés de la Mercanzia de Sienne, en 1340, on voit un *Maestro Barna Berlino, dipintore del popolo di San Pellegrino*.

On voit de lui à Sienne quelques fresques dans deux chapelles de l'église Sant' Agostino (1). Dans cette même église, sur une muraille qu'on a récemment détruite, pour y percer des chapelles, il représenta l'histoire d'un jeune homme que l'on conduit au supplice, dans laquelle il rendit la pâleur du visage trahissant la crainte de la mort d'une façon si semblable à la réalité qu'on ne saurait rien imaginer d'aussi parfait. A côté du jeune homme se tenait un moine, cherchant à le reconforter, et, en somme, l'œuvre était si énergiquement exécutée qu'il faut que le Berna ait compris toute l'horreur d'une pareille situation pour avoir su la rendre avec le pinceau, de manière que la réalité ne causerait pas plus d'émotion. A Cortone, outre d'autres œuvres que l'on voit dans différents édifices de la ville, il peignit la majeure partie des voûtes et des murs de l'église Santa Margherita, qui appartient aujourd'hui aux Récollets (2). De là, il se rendit à Arezzo, l'an 1369 quand les Tarlati avaient fait terminer le couvent et l'église de Sant' Agostino. Il fit de nombreuses fresques tirées de la vie de saint Jacques, dans la chapelle de ce saint. On y voit en particulier l'histoire du bandit Marino, qui, ayant vendu son âme au diable, se recommande à saint Jacques pour être libéré de sa promesse (3). D'après Lorenzo Ghiberti, le même sujet peint par Berna existait à Santo Spirito de Florence, dans la chapelle des Capponi, dédiée à saint Nicolas, avant l'incendie de cette église. Il peignit encore, dans une chapelle de l'évêché, et pour Messer Guccio di Vanni Tarlati di Pietramala, un Christ en croix, entre la Vierge, saint Jean évangéliste et saint François dans une attitude désolée (4). Cette œuvre mérite d'autant plus d'éloges que sa parfaite conservation la fait croire peinte d'hier. On y voit encore l'archange saint Michel et, dans le bas, le donateur Guccio, à genoux et en armes, au pied de la croix. Dans l'église paroissiale d'Arezzo, il peignit, dans la chapelle des Paganelli, plusieurs épisodes de la vie de la Vierge, et y représenta au naturel San Ranieri faisant l'aumône à de nombreux pauvres qui l'entourent (5). A San Bartolommeo il laissa plusieurs sujets tirés de l'Ancien Testament, et une Adoration des Mages (6) ; à Santo Spirito, dans ses fresques de saint Jean évangéliste, on reconnaît son portrait et ceux de

(1) Peintures détruites.

(2) Ces peintures n'existent plus.

(3) Ibid.

(4) Existe encore, dans le Dôme, troisième autel à droite; attribution douteuse.

(5) Ces différentes œuvres n'existent plus.

(6) Ibid.

beaucoup de ses amis, gentilshommes d'Arezzo (1). Étant retourné, après ces œuvres, dans sa patrie, il fit plusieurs peintures sur bois grandes et petites, mais il ne resta pas longtemps à Sienne, parce que, appelé à Florence, il peignit à Santo Spirito la chapelle de saint Nicolas (2), dont nous avons fait mention ci-dessus, ainsi que d'autres œuvres qui furent détruites par le malheureux incendie de cette église.

Dans la ville de San Gimignano di Val d'Elsa, il commença, dans l'église paroissiale, plusieurs fresques tirées de l'Ancien Testament (3), qu'il était près de terminer, lorsqu'il tomba un jour, du haut de l'échafaudage, et se brisa les membres si malheureusement qu'il mourut en deux jours, pour le plus grand dommage de l'art. Les habitants de la ville lui donnèrent une sépulture honorable dans la dite église, et couvrirent son tombeau de vers à sa louange. Giovanni d'Asciano conduisit à bonne fin le dernier ouvrage de son maître. Parmi ses autres élèves, on compte Luca di Tomè, qui laissa à Sienne et dans toute la Toscane nombre de peintures (4).

Les productions du Berna datent de l'an 1381 environ. Il était bon dessinateur, et ce fut lui le premier qui commença à bien dessiner les animaux.

---

## DUCCIO

*Peintre siennois, mentionné pour la première fois en 1282,  
la dernière fois en 1339*

Sans aucun doute, les hommes qui se distinguent par quelque invention remarquable prennent une grande place dans les livres de ceux qui écrivent l'histoire, et cela provient de ce que, à leur apparition, les nouveautés excitent toujours plus d'admiration que tous les perfectionnements qu'on y apporte après coup. C'est ainsi que Duccio (5), peintre siennois, justement réputé, fut le premier à faire de ces travaux en marbre, qui sont pleins de figures gravées en creux (6), tels que ces merveilles qu'on voit actuellement sur le parquet du Dôme de Sienne.

(1) Ces différentes œuvres n'existent plus.

(2) Ces différentes œuvres n'existent plus.

(3) Existent encore, fortement restaurées, seule œuvre authentique.

(4) Il en existe dans les musées de Sienne et de Pise.

(5) Duccio di Buoninsegna.

(6) La première mention de pareils travaux est de 1359.

Il s'appliqua à imiter la vieille manière (1), et, possédant un jugement excellent, il donna de belles formes et une rare expression à ses figures, en dépit de toutes les difficultés que présentait son art. Imitant les peintures faites en clair-obscur, il composa et dessina le commencement du parquet dont nous avons parlé ci-dessus, et, pour la même église, il peignit un tableau qui fut d'abord placé sur le maître-autel, et qui fut remplacé ensuite par le tabernacle actuel. Ce tableau représente, comme le rapporte Lorenzo di Bartolo Ghiberti, un couronnement de la Vierge (2), où se confondent la vieille manière grecque et la manière moderne ; il est peint des deux côtés, car le maître-autel auquel il était destiné est complètement isolé, et sa partie postérieure contient les principaux faits du Nouveau Testament ; les figures en sont très belles et de petites dimensions. J'ai cherché à savoir où se trouve actuellement ce tableau, mais, malgré tous mes efforts, je n'ai pas pu le retrouver, ni apprendre ce qu'en fit le sculpteur Francesco di Giorgio Vecchietta, quand il refit en bronze le dit tabernacle, avec les ornements de marbre qui y sont (3). Duccio peignit pareillement, pour la ville de Sienne, plusieurs tableaux sur fond d'or, et, pour Florence, une Annonciation que l'on voit à Santa Trinità. Il exécuta ensuite, pour diverses églises de Pise, de Lucques et de Pistoia, des travaux qui lui acquirent autant d'honneur que de profit (4).

On ne sait où il mourut et l'on ignore quels enfants (5), quels élèves et quelle fortune il laissa. Qu'il nous suffise de savoir qu'il laissa comme héritage la découverte de la peinture sur marbre en clair-obscur ; il mérite donc justement notre reconnaissance et doit être compté parmi les bienfaiteurs de l'art. On raconte à Sienne qu'il donna, l'an 1348, le dessin de la chapelle qui est sur la place, au bas de la façade du grand palais (6). Ses œuvres datent de l'an 1350 environ.

(1) De Guido de Siena, dans son tableau de 1281.

(2) Erreur : une Madone entourée d'anges, actuellement à l'Œuvre du Dôme, signée en lettres majuscules : *Mater Sancta Dei, Sis causa Senis requiei, Sis Ducio vita, le quia depinxit ita*. Commandée le 9 octobre 1308, finie en 1311.

(3) Ce tabernacle fut fondu en 1472 pour l'église de l'hôpital et transporté dans le Dôme en 1506 à sa place actuelle. Les ornements de marbre datent de 1532 et furent dessinés par Baldassare Peruzzi.

(4) Toutes ces œuvres sont perdues.

(5) Il laissa deux fils, dont un, Galgano, fut peintre.

(6) Cette chapelle, construite par suite d'un vœu fait pendant la peste de 1348, fut commencée en 1352, et terminée, après plusieurs interruptions, en 1376.

## Antonio VINIZIANO

*Peintre vénitien, ...., deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle*

Beaucoup d'hommes se décident à quitter leur patrie, se voyant en but aux morsures de l'envie et aux persécutions de leurs concitoyens ; et là où ils voient leur mérite reconnu et honoré, ils s'arrêtent et y établissent leur demeure. Il arrive alors que souvent ils deviennent de grands artistes, stimulés par le désir de tirer ainsi vengeance de ceux qui les ont outragés, tandis qu'ils ne seraient peut-être jamais sortis de la médiocrité s'ils avaient vécu tranquillement dans leur première patrie. Antonio Viniziano (1), qui suivit Agnolo Gaddi à Florence pour y apprendre la peinture, acquit la bonne manière de peindre, de telle sorte que non seulement il fut aimé et estimé par les Florentins, mais encore grandement caressé, à cause de son talent et de ses autres qualités. Il lui vint alors l'idée de retourner à Venise pour s'y faire voir et retirer quelque fruit des fatigues qu'il avait endurées. S'étant fait connaître par plusieurs ouvrages à fresque et en détrempe, il fut chargé par la Seigneurie de peindre une des parois de la salle du Conseil (2). Il conduisit ce travail à bonne fin, avec tant de maîtrise qu'il aurait dû en retirer une honorable récompense ; mais la rivalité ou plutôt l'envie des autres artistes et la grande faveur que quelques gentilshommes témoignaient à des peintres étrangers furent cause qu'il en arriva tout autrement. Le pauvre Antonio, triste et froissé, n'eut pas de meilleur parti à prendre que de retourner à Florence et de l'adopter pour nouvelle patrie, avec le dessein de ne plus jamais retourner à Venise. Établi à Florence, il y peignit, sur un arceau du cloître de Santo Spirito, Jésus-Christ ordonnant à Pierre et à André de quitter leurs filets, et, sous les trois arceaux peints par Stefano (3), dans le même endroit, le miracle de la multiplication des pains. Dans cette dernière composition, il fit preuve de beaucoup d'art et d'affection : on voit, dans la figure du Christ, avec quelle ardente charité le Sauveur fait distribuer du pain à la foule affamée. Il en est de même de l'ardeur d'un apôtre qui, avec un geste admirable, s'empresse de distribuer le pain contenu dans un panier. Que celui qui veut peindre apprenne par là à toujours

(1) Antonio di Francesco da Venezia, immatriculé le 20 septembre 1374. A la même époque, on trouve un peintre florentin, Antonio di Francesco Vanni, immatriculé le 7 février 1382.

(2) Peintures détruites dans l'incendie du palais ducal en 1573.

(3) Les peintures d'Antonio et de Stefano à Santo Spirito n'existent plus.

faire ses figures de manière qu'elles paraissent vivantes, car autrement elles ne peuvent être estimées. C'est ce que montra également Antonio dans une petite peinture de la Manne, exécutée sur le frontispice extérieur avec tant de grâce et de fini qu'on peut vraiment l'appeler excellente.

Il fit ensuite, à Santo Stefano al Ponte Vecchio, sur la prédelle du maître-autel, différents épisodes de la vie de saint Étienne (1), traités avec tant d'amour et de perfection qu'on ne pourrait pas voir figures plus gracieuses et plus achevées, même dans une miniature. A Sant' Antonio, sur le Ponte alla Carraia (2), il peignit l'arc au-dessus de la porte, que de nos jours M<sup>gr</sup> Ricasoli, évêque de Pistoia, fit jeter à terre, avec toute l'église, parce qu'elle bouchait la vue à sa maison; d'ailleurs, de toute façon, nous serons à présent privés de cette œuvre, car l'inondation de 1557 enleva de ce côté deux arches et la culée du pont sur laquelle était construite la petite église de Sant' Antonio dont il est question.

Ayant été appelé à Pise par l'intendant du Campo Santo (3), il y continua l'histoire du bienheureux Ranieri de cette ville, commencée par Simone de Sienne. Dans la première partie des fresques d'Antonio on voit San Ranieri s'embarquer pour retourner à Pise, avec une foule de personnages remarquablement représentés, parmi lesquels le comte Gaddo (4), mort dix ans auparavant, son oncle Néri, ancien seigneur de Pise, et surtout un possédé, dont le visage bouleversé, les gestes convulsifs, les yeux enflammés et la bouche grinçant des dents font illusion, au point qu'on ne peut imaginer peinture plus vive et plus ressemblante à la nature. Dans l'autre partie qui fait suite à la première, trois personnages regardent avec admiration San Ranieri qui montre le diable, sous la forme d'un chat assis sur un tonneau, à un gros hôtelier qui a l'air d'un bon compagnon et se recommande timidement au saint. Ces figures sont des plus belles, tant pour leurs attitudes, les plis de leurs vêtements, que pour la variété des têtes et toutes les autres parties. Il en est de même des servantes qui partagent l'effroi de l'hôtelier. On ne peut pas éprouver plus de plaisir à voir la composition, dans laquelle les chanoines du Dôme de Pise, revêtus des magnifiques

(1) Peinture détruite.

(2) Petit oratoire construit en 1350 par Gheri di Michele.

(3) Mentionné dans les comptes de l'Œuvre en 1386 et 1387 : *Antonius Francisci de Venetiis*. Et dans les livres de l'Œuvre du Dôme de Sienne, entre 1369 et 1370 : *Antonio di Francesco da Venezia*.

(4) Le comte Gaddo della Gherardesca mourut en 1320. Vasari se trompe manifestement de date.

costumes de l'époque, très différents des nôtres, reçoivent San Ranieri à table. Vient ensuite la mort du saint, où sont remarquablement rendus la douleur de tous ceux qui l'entourent, et la montée des anges qui portent au ciel son âme, environnée d'une lumière éclatante. Vraiment on ne peut pas non plus regarder sans admiration la translation au Dôme du corps de San Ranieri, dans laquelle sont plusieurs prêtres qui chantent en marchant. Dans leurs gestes, dans leurs actes et dans tous leurs mouvements ils ont une telle vérité qu'ils ressemblent absolument à un groupe de chanteurs; c'est dans cette fresque que se trouve, dit-on, le portrait de l'empereur Louis de Bavière (1). Antonio mit le même soin à représenter les divers miracles opérés par le saint, pendant sa translation, et ceux qu'il fit étant déjà déposé au Dôme : les aveugles recouvrant la vue, les paralytiques retrouvant l'usage de leurs membres, les possédés délivrés du démon. Entre toutes ces figures, une mérite d'être regardée avec plus d'attention : c'est celle d'un hydropique, au visage desséché, aux lèvres enfiévrées, au ventre gonflé, et elle est rendue avec une perfection qui montre la soif et les autres effets de cette affreuse maladie. Une peinture remarquable pour ce temps est également celle qui représente un vaisseau battu par la tempête et sauvé par l'intervention du saint; on y remarque tout ce que les mariniers font en pareil cas. Les uns jettent à la mer dévorante, sans regret, les marchandises acquises au prix de tant de fatigues, d'autres s'efforcent de réparer le bateau qui s'entr'ouvre, ou sont occupés à des manœuvres. Mais il est inutile d'entrer dans tous ces détails; qu'il nous suffise de dire qu'ils sont tous rendus avec une énergie et un savoir-faire merveilleux.

Dans le même édifice, au-dessous de la vie des Pères peinte par Pietro Laurati de Sienne, Antonio représenta les corps des bienheureux Onufre et Paphnuce, avec plusieurs épisodes de leur vie, dans un cercueil figuré en marbre (2). En somme, toutes les peintures qu'il fit au Campo Santo (3) sont regardées universellement, et avec raison, comme les meilleures de toutes celles qui y ont été faites, à différentes époques, et par plusieurs maîtres excellents. Outre les particularités signalées, il peignait toutes ces œuvres à fresque, en ne retouchant rien à sec, ce qui fut cause que, jusqu'à présent elles ont conservé des

(1) Mort en 1347.

(2) Inexact. Antonio termina une partie de la fresque des Lorenzetti et représenta au-dessous le corps du bienheureux Giovanni Gambacorta dans son cercueil.

(3) Dont la plupart existent encore; peintes de 1384 à 1386.



couleurs si vives qu'elles peuvent apprendre aux hommes de l'art combien le fait de repasser d'autres couleurs sur des fresques une fois sèches est nuisible à la peinture et à tout le travail. Il est certain que la peinture s'affaiblit et que les couleurs ne peuvent pas se purifier lentement si on les recouvre avec d'autres couleurs qui sont toujours mêlées avec des gommés adragantes ou autres, de l'œuf, de la colle ou d'autres matières analogues qui voilent la peinture primitive et ne permettent pas que le temps et le contact de l'air purifient les couleurs à fresque posées sur l'enduit humide, ce qui arriverait si on ne les recouvrait pas de retouches à sec.

Antonio, ayant terminé cette œuvre qui, à la vérité, est digne de tout éloge, et dont il fut honorablement récompensé par les Pisans, revint à Florence, où il peignit à Nuovoli, hors la porte de Prato, dans un tabernacle, pour Giovanni degli Agli, une Déposition de croix, une Adoration des Mages et le Jugement dernier, toutes œuvres remarquables (1). Appelé ensuite à la Chartreuse, il peignit, pour les Acciaiuoli, fondateurs de ce couvent, le tableau du maître-autel (2), qui fut, de nos jours, mis en cendres par l'inadvertance d'un sacristain. Celui-ci, ayant laissé l'encensoir plein de feu attaché à l'autel, fut cause que le tableau prit feu, et que les moines durent remplacer l'aute par celui actuel, qui est entièrement en marbre. Antonio peignit encore à fresque, au-dessus d'une armoire qui est dans cette chapelle, une Transfiguration du Christ, fort belle (3).

Comme son naturel curieux le poussait à rechercher, dans Dioscoride, les qualités des plantes dont il désirait connaître toutes les propriétés et les vertus, il abandonna à la fin la peinture et se mit à distiller les simples. Ainsi de peintre étant devenu médecin, il pratiqua cet art longtemps. Finalement, il mourut à l'âge de 74 ans, les uns disent d'une maladie d'estomac, d'autres en soignant des malades pendant la grande peste de 1384 (4). Il se livra à de nombreuses expériences en médecine et acquit autant de réputation dans cet art que dans celui de la peinture. Il laissa de charmants dessins à la plume et en clair-obscur, qui sont sans contredit les meilleurs de cette époque.

Il eut pour élèves Gherardo Starnina de Florence, qui imita son

(1) Existent encore, en très mauvais état. Au lieu de l'Adoration des Mages, lire la Mort de la Vierge.

(2) Dans la chapelle des Reliques.

(3) N'existe plus.

(4) Voir ci-dessus ; il est encore à Pise, en 1387.

style, et Paolo Uccello, qui lui fit beaucoup d'honneur. On voit son portrait, peint par lui-même, dans le Campo Santo de Pise (1).

## Jacopo di CASENTINO

*Peintre, né (?), mort à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*

Jacopo di Casentino (2) fut du nombre de ces peintres qui s'efforcèrent de marcher sur les traces de Giotto, de Taddeo Gaddi et autres maîtres, et d'acquérir, à leur exemple, honneurs et richesses. Il appartenait à la famille de Messer Cristoforo Landino da Pratovecchio, et il fut placé par le père gardien de la Vernia auprès de Taddeo Gaddi qui travaillait alors dans ce couvent, pour y apprendre le dessin et l'usage des couleurs. En peu d'années, il réussit si bien, qu'ayant suivi Taddeo à Florence, avec un autre de ses disciples, Giovanni da Milano, après divers travaux, on lui donna à peindre, pour les Tintori, le tableau que l'on voit, à Santo Nofri, au coin des jardins, vis-à-vis de San Giuseppe ; le tabernacle de la Madone du Mercato Vecchio (3) renfermant un tableau en détrempe, et celui de la place San Niccolo, au coin de la Via del Cocomero, qui tous deux ont été repeints, il y a peu d'années, par un artiste assurément moins habile que Jacopo. Comme à cette époque on venait d'achever les voûtes d'Or San Michele, qui reposent sur les douze pilastres, et qu'on y avait posé un toit rustique, pour rester autant que possible dans le style voulu, cet édifice devant servir de grenier public, Jacopo di Casentino, regardé déjà comme un peintre très habile, fut chargé de décorer ces voûtes (4), avec ordre d'y peindre les Patriarches, quelques Prophètes et les chefs des tribus ; en tout, seize figures sur fond d'outremer, aujourd'hui à moitié effacées, sans les autres ornements. Il peignit ensuite, sur les parois inférieures et sur les pilastres, plusieurs miracles de la Vierge, et d'autres sujets où l'on reconnaît facilement sa manière. Il retourna ensuite dans le Casentino, et y laissa nombre de peintures à Pratovec-

(1) Renseignement insuffisant.

(2) Porté dans le livre de la Compagnie de saint Luc : *Jacopo di Casentino* MCCCLI.

(3) De toutes ces peintures c'est la seule qui reste encore, dans l'oratoire de San Tommaso, sur la place du Mercato Vecchio.

(4) Quelques-unes de ces peintures existent encore.

chio (1), à Poppi et dans d'autres endroits de cette vallée. Il travailla également à Arezzo, où il peignit dans la chapelle principale de l'Évêché un épisode de la vie de saint Martin, plusieurs peintures dans le Dôme vieux, aujourd'hui ruiné, entre autres le portrait du pape Innocent VI, dans la grande chapelle ; puis, dans l'église de San Bartolomeo, pour le chapitre des chanoines, la paroi du maître-autel et la chapelle de Santa Maria delle Neve (2). Dans la vieille compagnie de San Giovanni de Peducchi, il exécuta la vie de ce saint qui est aujourd'hui passée à la chaux. Il peignit également, dans l'église San Domenico, la chapelle San Cristofano, où il représenta le bienheureux Masuolo délivrant de la prison un marchand de la famille Fei, qui fit construire cette chapelle. A Sant' Agostino, il fit à fresque la vie de saint Laurent, dans la chapelle et à l'autel des Nardi.

Comme il s'occupait aussi d'architecture, le Conseil des Soixante, qui gouvernait alors la ville d'Arezzo, le chargea d'amener, jusqu'aux murs de la ville, les eaux du coteau de Pori, qui se trouve à trois cents brasses de là. Du temps des Romains, ces eaux arrivaient au théâtre, dont il reste encore quelques vestiges sur la montagne où s'élève actuellement la citadelle, et de là descendaient à l'amphithéâtre, qui était dans la plaine ; édifices et conduits furent détruits par les Goths. Jacopo éleva alors, c'est-à-dire en 1354, la fontaine Guizianelli (3), que par corruption on appelle aujourd'hui Viniziana, et qui n'existe plus depuis les guerres et la peste de l'année 1527 (4).

Tout en dirigeant ces travaux, Jacopo continuait à peindre, et il représenta, dans le palais détruit de nos jours, qui était dans la vieille citadelle, plusieurs épisodes de la vie de l'évêque Guido et de Piero Sacconi, qui, en paix et en guerre, avaient accompli de grandes choses pour la ville. Il exécuta également dans l'église paroissiale, sous l'orgue, l'histoire de saint Mathieu, ainsi que d'autres œuvres par la ville. Il enseigna ainsi à Spinello Aretino les principes de son art, qu'il tenait lui-même d'Agnolo Gaddi, et que Spinello transmit ensuite à Bernardo Daddi. Ce dernier enrichit sa patrie de plusieurs ouvrages, et mérita par ses qualités l'estime de ses concitoyens, qui l'employèrent dans les magistratures et les affaires publiques. Ses peintures sont très estimées ; on en voit dans les chapelles San Lorenzo et Santo Stefano de' Pulci

(1) Un tableau, actuellement à la Galerie Nationale de Londres, et représentant la vie de saint Jean, évangéliste.

(2) Une Pieta qui existe encore ; c'est tout ce qui reste de lui à Arezzo.

(3) Lire Guinizelli.

(4) Depuis 1602, elle est sur la grande place, dans un coin.

e Berardi (1), à Santa Croce, ainsi que sur d'autres points de cette église. Finalement, après avoir fait quelques peintures sur les parois intérieures des portes de Florence, il mourut, chargé d'années, et fut honorablement enterré, l'an 1380, dans l'église Santa Felicita. Pour en revenir à Jacopo, de son temps fut fondée, l'an 1350, la Compagnie et Confraternité des Peintres. Tous les maîtres, alors vivants, aussi bien les partisans de l'ancienne manière grecque que ceux du nouveau style de Cimabue, se réunirent en grand nombre et, considérant que les arts du dessin étaient en pleine renaissance en Toscane, particulièrement à Florence, créèrent ladite Compagnie, placée sous l'invocation et la protection de saint Luc l'évangéliste, tant pour chanter dans son oratoire les louanges de Dieu et lui rendre des actions de grâce, que pour se réunir quelquefois et se prêter des secours spirituels ou matériels, suivant le temps et le besoin. Cette pratique existe encore à Florence pour différents arts, mais elle était autrefois plus usitée. Leur premier oratoire(2) fut la grande chapelle de l'hôpital Santa Maria Nuova, et il leur fut concédé par la famille Portinari ; les premiers qui dirigèrent la Compagnie furent six capitaines, c'est ainsi qu'on les appela, avec deux conseillers et deux camerlingues, faisant office de trésoriers, comme on peut le voir dans le vieux livre de la Compagnie, ouvert à cette date, dont le premier chapitre commence ainsi(3) :

*Capitani della detta compagnia : Lapo Gucci, dipintore ; Vanni Cinuzzi, dipintore : Corsino Bonaiuti, dipintore ; Pasquino Cenni, dipintore. — Chonsiglieri della detta compagnia : Segna d'Antignano, dipintore ; Bernardo Daddi, dipintore ; Jacopo di Casentino, dipintore ; Chonsiglio Gherardi, dipintore. — Kamerlinghi della detta compagnia : Domenico Pucci, dipintore ; Piero Giovanni.*

La Compagnie étant constituée, Jacopo di Casentino peignit, avec le consentement des capitaines et des autres membres, le tableau de leur chapelle, qui représente saint Luc, faisant le portrait de la Vierge ; sur la prédelle sont, d'un côté, tous les sociétaires agenouillés, et de l'autre, leurs femmes (4). Cette Compagnie a subsisté jusqu'à nos jours, où elle a subi quelques modifications.

Finalement, Jacopo, accablé d'années et de fatigues, retourna dans

(1) Existent encore. Voir aussi les Vies d'Orcagna et d'Ugolino.

(2) Actuellement dans les cloîtres de l'Annunziata.

(3) Vasari avait rapporté ce passage d'une manière inexacte ; il est cité ici en entier.

(4) Ce tableau, qui n'existe plus, fut peint, en 1383, par Niccolo di Piero Gerini, pour dix florins, [d'après les comptes de l'hôpital].

le Casentino, et mourut à Pratovecchio, à l'âge de 80 ans. Il fut enseveli par ses parents et ses amis, à Sant' Agnolo, abbaye de l'ordre des Camaldules, à la porte de Pratovecchio. Spinello Aretino introduisit son portrait dans une histoire des Mages, que l'on voyait au Dôme Vieux hors les murs d'Arezzo (1).

## Spinello ARETINO

*Peintre, né en 1333 ? mort en 1410*

Luca Spinelli (2), étant allé habiter Arezzo, une des fois que les gibelins furent chassés de Florence, donna le jour dans sa nouvelle patrie à un fils qu'il appela Spinello. Ses dispositions pour la peinture furent si grandes, que, dès son enfance et presque sans maître, il en apprit plus que beaucoup d'autres en savent après s'être exercés sous la direction des meilleurs maîtres. Et, ce qui est plus remarquable, s'étant lié d'amitié avec Jacopo di Casentino, qui travaillait à Arezzo, et ayant appris de lui quelques principes, avant qu'il fût âgé de 20 ans, il surpassa grandement Jacopo, déjà vieux peintre et maître éprouvé. Sa renommée croissante engagea Messer Dardano Acciaiuoli à lui confier le soin de décorer de fresques représentant l'histoire de saint Nicolas, évêque de Bari, toute l'église de San Niccolo, qu'il venait de faire construire, à côté de la salle du Consistoire (3), derrière Santa Maria Novella, dans la Via della Scala, et dans laquelle il avait élevé un tombeau en l'honneur d'un de ses frères, mort évêque. Spinello termina cette œuvre l'an 1334, après y avoir travaillé deux ans de suite. Ces peintures, qui s'étaient très bien conservées jusqu'à nos jours, ont été récemment abîmées, en grande partie, par un incendie qui malheureusement éclata dans cette église, que des hommes peu avisés avaient remplie de paille. Messer Barone Cappelli, citoyen de Florence, lui fit alors peindre, dans la chapelle principale de Santa Maria Maggiore, plusieurs fresques tirées de la vie de la Vierge, et de celle de saint Antoine, abbé, ainsi que la consécration de cette église très ancienne par

(1) Détruit en 1561.

(2) Il n'est pas probable que cette famille ait été d'origine florentine : mentionnée à Arezzo, en 1326 : Ser Forzore, notaire, grand-père de Luca, mort avant 1326.

(3) Où se tint le consistoire florentin, sous Eugène IV. — San Niccolo fut commencé en 1334. Les peintures ne datent que de 1405. Il reste un fragment des fresques de Spinelli à la pharmacie de Santa Maria Novella.

le pape Pélage ; ce travail fut si bien fait qu'il paraît l'œuvre d'un jour et non de plusieurs mois (1). Spinello peignit ensuite à fresque, dans l'église du Carmine, la chapelle de saint Jacques et saint Jean, apôtres, et dans une autre chapelle, à côté du chœur, quelques épisodes de la vie de la Vierge, entre autres, quand les apôtres lui apparaissent miraculeusement un peu avant sa mort, et quand elle est portée au ciel par les anges (2). Dans une chapelle de Santa Trinità, il fit à fresque une Annonciation très belle (3), et dans l'église Sant' Apostolo il peignit à détrempe le tableau du maître-autel, représentant la Descente du Saint-Esprit, en langues de feu sur les Apôtres. De même, à Santa Lucia de' Bardi, il y a un petit tableau de lui, et un autre plus grand à Santa Croce, dans la chapelle de saint Jean-Baptiste, qui fut peinte par Giotto (4).

A cette époque, les soixante citoyens qui gouvernaient la ville d'Arezzo l'appelèrent pour peindre dans le Dôme Vieux hors les murs de l'histoire des Mages. Toutes ses autres peintures, dans cet édifice, n'existent plus, ayant été détruites en même temps que lui, en 1561. A San Francesco, dans la chapelle des Marzuppini, il représenta la confirmation de la règle de cet ordre par le pape Honorius ; dans la chapelle de saint Michel, où l'on sonne les cloches, des fresques relatives à ce saint, et non loin de la chapelle de Messer Giuliano Baccio, une Annonciation très estimée. Toutes ces peintures furent faites entre les années 1334 et 1338 (5).

Dans l'église paroissiale de la même ville, il peignit la chapelle de saint Pierre et saint Paul, et celle de saint Michel (6), qui vient après ; du même côté, pour la confrérie de Santa Maria della Misericordia, la chapelle de saint Jacques et saint Philippe (7), et, au-dessus de la porte principale de la confrérie qui est sur la place, c'est-à-dire dans l'arc, une Pietà avec un saint Jean (8), à la demande des recteurs de la confrérie, dont voici l'origine (9). Un certain nombre de bons et

(1) Il en reste quelques fragments ; travail commandé par Filippo, fils de Barone Cappelli.

(2) Les peintures de Spinelli au Carmine n'existent plus.

(3) N'existe plus.

(4) Ces différents tableaux sont perdus.

(5) Dates évidemment fausses ; lire peut-être 1384-1388. — L'Annonciation existe encore, ainsi que quelques fragments des autres.

(6) Ces peintures n'existent plus.

(7) Ibid.

(8) La Pietà existe encore.

(9) Ses archives relatent que sa règle fut confirmée en 1263 par l'évêque Guglielmino ; elle est donc plus ancienne que le dit Vasari.

honorables citoyens, qui s'étaient réunis pour rassembler des aumônes au profit des pauvres honteux et subvenir à leurs besoins, acquirent un tel crédit, l'année de la peste de 1348, en secourant les pauvres et les malades, en ensevelissant les morts et en faisant d'autres œuvres de charité, que leur confrérie se trouva posséder par legs, donations et testaments, le tiers de la fortune d'Arezzo ; pareille chose arriva pendant la grande peste de 1383. Spinello, qui faisait partie de la confrérie, risqua sa vie à visiter les pestiférés, enterrer les morts et rendre d'autres pieux services habituels aux membres de pareilles sociétés, et pour conserver la mémoire de ces événements, représenta sur la façade de l'église San Laurentino e San Pergentino, la Vierge abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo (1). Dans cette composition sont peints nombre d'hommes appartenant à la confrérie munis de la besace et du maillet, avec lesquels ils vont quêter et frapper aux portes pour recueillir les aumônes. Pareillement, dans la compagnie della Nunziata, il peignit le grand tabernacle (2) qui est hors de l'église, une partie d'un portique qui est en face, et le tableau en détrempe de cette compagnie qui représente une Annonciation (3). On lui doit aussi le tableau qui est aujourd'hui dans l'église des religieuses de San Giusto, sur lequel un petit Jésus, tenu par sa mère, épouse sainte Catherine ; il contient en outre six petits sujets tirés de la vie de cette sainte (4).

L'an 1361, appelé à la fameuse abbaye des Camaldules, dans le Casentino, il peignit pour les moines le tableau du maître-autel, qui fut remplacé en 1539, par une peinture de Giorgio Vasari. De là, Spinello se rendit à Florence, à la requête de don Jacopo d'Arezzo, abbé de San Miniato al Monte, de l'ordre de Monte Oliveto. Outre le tableau en détrempe de l'autel (5), il peignit, dans cette église, sur la voûte et sur les quatre murs de la sacristie, plusieurs fresques relatives à la vie de saint Benoît (6), on y remarque une grande habileté professionnelle et une vivacité de couleurs qu'il devait à ses longues études, à sa patience et à un labeur continuel. Bientôt après, l'abbé

(1) Cette peinture fut détruite dans la réfection de l'église, au commencement du siècle dernier.

(2) Existe encore.

(3) Peintures perdues.

(4) Ibid.

(5) Existe encore ; attribution douteuse.

(6) Ces fresques existent encore ; commandées à Spinello par Messer Benedetto degli Alberti. Elles n'étaient pas terminées en 1387 ; car il en parle, à cette date, dans son testament.

quitta Florence pour aller à Arezzo prendre la direction du monastère de San Bernardo du même ordre et emmena Spinello, qui y fit d'importants travaux de peinture (1), à savoir deux chapelles, de chaque côté de la porte qui donne dans le chœur du transept, et deux chapelles à fresque, à côté de la principale, dont l'une renferme une Annonciation et la Vierge montant les degrés du temple, l'autre, un Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, qui le pleurent, et saint Bernard, qui l'adore à genoux. Il peignit encore, sur la paroi de l'autel de la Madone, la Vierge tenant son Fils, et, sur le chœur de l'église, une Vierge avec sainte Marie-Madeleine et saint Bernard. Dans l'église paroissiale, il représenta plusieurs épisodes de la vie de saint Barthélemy, dans la chapelle de ce saint et en face, dans l'autre nef, sous l'orgue, dans la chapelle de saint Mathieu, peinte auparavant par Jacopo di Casentino, son maître, outre plusieurs épisodes de la vie de ce saint, sur la voûte, dans quatre médaillons, les quatre Évangélistes, figurés d'une manière originale par des corps d'hommes surmontés de têtes d'animaux, un aigle pour saint Jean, un lion pour saint Marc, un bœuf pour saint Luc, et seulement une tête d'homme ou plutôt d'ange pour saint Mathieu (2). Hors d'Arezzo, il peignit quantité de sujets et de figures dans l'église San Stefano (3), qui furent détruits en même temps que l'église. Il y avait de lui, dans cette église, une Vierge tendant une rose au petit Jésus, que les Arétins tenaient en si grande vénération, qu'au moment de la destruction de l'église, sans regarder à la dépense ni à la difficulté, ils firent tailler le mur tout autour, apportèrent la Vierge dans leur ville et la placèrent dans une petite église (4) pour lui rendre les mêmes honneurs qu'auparavant. C'est que Spinello donnait à ses figures de saints, et particulièrement à la Vierge, je ne sais quel caractère de sainteté et de divinité, qui force les hommes à les vénérer, comme on peut s'en rendre compte par la Vierge qui est au coin des Albergotti, par celle qui est sur une façade de l'église paroissiale à l'extérieur, du côté de la Seteria (5), et aussi par celle qui est sur la façade de la même église donnant sur le canal (6). On voit encore de sa main une Descente du Saint-Esprit sur une paroi de

(1) Les peintures de Spinello à San Bernardo n'existent plus.

(2) Ces peintures n'existent plus.

(3) Petit oratoire, près du Dôme Vieux, et détruit avec lui en 1561.

(4) Via delle Derelitte, cette Vierge, appelée la Madonna del Duomo existe encore.

(5) Ces deux Vierges n'existent plus.

(6) Existe encore en mauvais état.



l'hôpital dello Spirito Santo; au-dessous il y a un *Noli me tangere* admirable, entre deux scènes de saint Cosme et saint Damien coupant à un Maure défunt une jambe saine pour l'appliquer à un malade qu'ils viennent d'amputer d'une jambe malsaine (1). Dans la Compagnia de' Puraccioli (2), sur la place Sant' Agostino, il fit dans une chapelle une Annonciation d'un beau coloris (3), et, dans le cloître de ce couvent, une fresque représentant la Vierge, saint Jacques et saint Antoine, ayant devant eux un soldat armé, à genoux (4), avec ces paroles : *Hoc opus fecit fieri Clemens Pucci de Monte Catino, cujus corpus jacet hic tumulatum, S. S. Jesu Christi anni Domini MCCCLXXVII, die XV, mensis martii.*

On reconnaît de même que les peintures de la chapelle qui est dans l'église Sant' Antonio sont de sa main; il peignit peu après, dans l'hôpital de San Marco, qui est aujourd'hui le monastère des sœurs de Santa Croce, leur couvent primitif, hors de la ville, ayant été détruit, tout un portique où il représenta le pape saint Grégoire, sous les traits du pape Grégoire IX (5).

La chapelle de saint Jacques et saint Philippe, qui est en entrant dans l'église de San Domenico, fut peinte à fresque par Spinello avec beaucoup d'habileté (6), de même que la demi-figure de saint Antoine (7), qui est sur la façade de son église, entre quatre épisodes de sa vie. Ils sont représentés dans la chapelle Saint-Antoine de l'église San Giustino (8). Dans l'église San Lorenzo, il peignit d'un côté quelques fresques relatives à la Vierge, et il la représenta assise à l'extérieur (9). Dans un petit hôpital, en face des religieuses de Santo Spirito, et voisin de la porte qui conduit à Rome, il peignit tout un portique; on y voit, entre autres choses, une Trinité et un Christ mort sur les genoux des saintes Maries (10), dans lequel il égala Giotto en dessin, et il le surpassa de beaucoup pour le coloris. Mais il est arrivé à ces œuvres le même sort qu'à beaucoup d'autres; elles ont été jetées à terre quand on refit les fortifications de la ville. A la Compagnia della

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Ou des enfants trouvés.

(3) Existe encore.

(4) Ibid.

(5) Toutes ces peintures sont détruites.

(6) Ces fresques existent encore.

(7) Ces peintures n'existent plus.

(8) Ces peintures n'existent plus.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

Trinità, on voit, hors de l'église, un tabernacle très bien peint à fresque par Spinello, et qui renferme la Trinité, saint Pierre, saint Cosme et saint Damien, revêtus du costume des médecins d'alors (1). Don Jacopo d'Arezzo ayant été sur ces entrefaites nommé général de la congrégation de Monte Oliveto, dix-neuf ans après l'année où, pour la première fois, il avait employé Spinello, l'appela à Monte Oliveto di Chiusuri, et lui fit peindre en détrempe le tableau de la grande chapelle (2). Spinello fit sur un fond d'or un nombre incroyable de figures, qu'il entoura d'un ornement en demi-relief, sculpté par Simone Cini, Florentin. Cet ouvrage fut doré par Gabriello Saracini, qui y grava une inscription relatant leurs trois noms et l'année 1385.

Ce travail terminé et après avoir été récompensé et caressé par don Jacopo et les religieux, Spinello revint à Arezzo, mais il n'y resta pas longtemps, car la ville était déchirée par les dissensions des Guelfes et des Gibelins, et venait d'être complètement saccagée (3). Il se réfugia à Florence, où il avait parents et amis, avec sa famille et son fils Parri, qui commençait à s'occuper de peinture. Il y peignit, comme en guise de passe-temps, hors de la porte San Piero Gattolini, sur la route de Rome, au point où l'on tourne pour aller à Pozzolatico, une Annonciation, dans un tabernacle, qui est actuellement à demi-ruinée, et d'autres peintures dans un tabernacle situé à la place de l'hôtellerie del Galluzzo (4).

Il fut appelé ensuite à Pise (5), pour remplir, dans le Campo Santo, un vide qui existait au-dessous de l'histoire de San Ranieri, entre les fresques de Giotto, de Simone Martini et d'Antonio Viniziano; pour réunir entre elles toutes ces fresques, il peignit six épisodes de la vie de saint Éphèse et de saint Pothin (6). Dans le premier compartiment, saint Éphèse, tout jeune, est présenté par sa mère à l'empereur Dioclétien, puis il est nommé général des armées qui devaient marcher contre les chrétiens, et, pendant qu'il chevauche, le Christ lui apparaît et, lui montrant une croix blanche, lui ordonne de ne pas le persécuter. Dans un autre compartiment, l'ange du Seigneur remet à saint

(1) Cette peinture existe encore, restaurée par le peintre Franchini de Sienne.

(2) Ce tableau, représentant des saints, est actuellement au musée de Cologne; un fragment est au Musée de Sienne. Commandé en 1384 par don Niccolò da Pisa, prieur du couvent de Santa Maria Nuova à Rome, de l'ordre de Monte Oliveto. Manque le nom de Spinello et la date entière.

(3) En 1384.

(4) Ces peintures n'existent plus.

(5) En 1391, par Parasone Grassi, fabricant du Dôme.

(6) Existents encore en partie.

Éphèse à cheval la bannière de la foi, ornée d'une croix blanche sur fond rouge, qui est devenue ensuite celle des Pisans, saint Éphèse ayant demandé à Dieu de lui donner une enseigne à porter contre les ennemis. Dans le compartiment suivant s'engage une terrible bataille entre le saint et les païens ; plusieurs anges armés combattent pour lui assurer la victoire. Dans cette composition, Spinello rendit l'expression des passions d'une manière surprenante pour ce temps, où la peinture n'avait encore ni force ni aucun autre moyen pour rendre avec des couleurs les mouvements de l'âme. Entre autres choses, on remarque deux soldats ; chacun tient son adversaire par la barbe et cherche, avec l'autre main qui tient l'épée, à lui enlever la vie. Leurs visages et leurs moindres mouvements expriment énergiquement le courage qui les anime l'un et l'autre, et l'envie qu'ils ont de rester victorieux. Et parmi ceux qui combattent à cheval, un cavalier avec sa lance clouée à terre la tête de son ennemi tombé à la renverse de son cheval qui s'agite, épouvanté. Un autre compartiment représente saint Éphèse devant l'empereur Dioclétien, qui l'interroge sur sa foi et le fait livrer aux tourments. Le saint est jeté dans une fournaise dont les flammes le respectent et consomment les ministres de l'empereur, bien qu'ils fuient de toutes parts ; enfin on voit toutes les actions de ce bienheureux, jusqu'à sa décollation, après laquelle son âme est portée aux cieux. La translation des os et reliques de saint Pothin, d'*Alexandrie* (1) à Pise, ferme cette série de tableaux qui, pour le coloris et l'invention, est regardée comme l'œuvre la plus belle, la plus finie et la plus suivie de Spinello. Chacun peut s'en rendre compte, car elle est très bien conservée, et admirer son entière fraîcheur. Ses travaux du Campo Santo terminés, Spinello peignit à San Francesco (2), dans la deuxième chapelle, à côté de la principale, différents sujets des vies de saint Barthélemy, saint André, saint Jacques et saint Jean, apôtres, et peut-être serait-il resté plus longtemps à travailler à Pise, où ses œuvres étaient appréciées et récompensées, mais voyant la ville soulevée et agitée, par suite de l'assassinat de Messer Pietro Gambacorti par les Lanfranchi (3), et étant déjà vieux, il retourna avec sa famille à Florence. Pendant l'année qu'il y resta, il peignit, à Santa Croce, dans la chapelle des Machiavelli, quelques sujets tirés de la vie et de

(1) Li re : de Sardaigne.

(2) Eglise supprimée et transformée en Musée Civique. Les peintures de Spinello n'existent plus.

(3) En 1392.

la mort de saint Philippe et de saint Jacques (1), à qui la chapelle est dédiée. Quant au tableau de cette chapelle (2), comme il avait hâte de retourner à Arezzo, sa patrie, ou plutôt qu'il considérait comme sa patrie, il le peignit à Arezzo et l'envoya terminé à Florence l'an 1400. De retour à Arezzo, à l'âge de 77 ans ou plus, il fut accueilli avec amour par ses parents et ses amis, et se vit honoré jusqu'à la fin de ses jours. Grâce aux richesses qu'il avait amassées, il aurait pu se livrer au repos, étant déjà vieux, mais comme il ne pouvait rester à ne rien faire, en homme qui avait toujours eu le goût du travail, il entreprit pour la Compagnie de Sant' Agnolo de représenter l'histoire de saint Michel. Il esquissa en rouge tous ses sujets, sur l'enduit du mur, selon la coutume des anciens maîtres, et en peignit un entièrement dans un coin, en guise d'essai. Étant ensuite convenu du prix avec l'administrateur de l'œuvre, il termina toute la paroi du maître-autel, sur laquelle il représenta la chute de Lucifer et des autres anges rebelles changés en démons (3). Dans le haut, saint Michel combat avec l'ancien serpent à sept têtes et à dix cornes ; dans le bas, Lucifer est déjà transformé en un monstre repoussant. On rapporte (telle est quelquefois la force de l'imagination) que Spinello se plut à le représenter si horrible et si contrefait que le diable lui apparut en songe sous cette forme et lui demanda où il l'avait vu, pour le peindre sous un aspect aussi ignominieux. Spinello s'éveilla tellement épouvanté que la peur l'empêcha de crier et qu'il se mit à trembler au point que ses mouvements éveillèrent sa femme couchée à ses côtés. Peu s'en fallut que son cœur cessât de battre et qu'il mourut de cette terreur ; mais il en resta l'imagination frappée et les yeux hagards, en sorte que, peu de temps après, il mourut (4), au grand chagrin de ses amis. Il laissa deux fils dont l'un, Forzore (5), orfèvre à Florence, travailla admirablement le nielle, et l'autre, Parri (6), suivit la carrière de son père et le surpassa de beaucoup dans le dessin. Il mourut à l'âge de 92 ans et fut enterré à Sant' Agostino (7), où l'on voit encore sa pierre tombale (8) ornée d'un lion à la queue épineuse qu'il avait adopté

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Tableau perdu.

(3) Existe encore.

(4) D'après le livre des morts de la Confraternità d'Arezzo, Spinello mourut le 14 mars 1410.

(5) Erreur, fils de Niccolo, frère de Spinello.

(6) Né en 1387.

(7) Erreur, dans l'église di Morello.

(8) N'existe plus.

pour armoiries. Son portrait était dans le Dôme vieux avant qu'il fût détruit (1). Ses œuvres datent de l'an 1380 à l'an 1400 (2).

## Gherardo STARNINA

*Peintre florentin, né en 1354, mort en 1408*

Vraiment, celui qui voyage loin de sa patrie et fréquente les hommes étrangers voit souvent son caractère s'améliorer en bien. Gherardo (3), fils de Jacopo Stanini, peintre florentin, n'était pas d'un méchant naturel, mais, dans ses relations, il était dur et hautain, ce qui lui nuisait plus qu'à ceux qu'il fréquentait, et lui aurait encore plus nuï s'il n'eût fait un long séjour en Espagne, où il apprit à pratiquer la courtoisie et l'urbanité. Il s'opéra en lui un tel changement que, lorsqu'il revint à Florence, beaucoup de ses concitoyens qui, avant son départ, le haïssaient à mort, le reçurent avec beaucoup d'amabilité à son retour, et l'aimèrent toujours, tant il était devenu courtois et aimable.

Il naquit à Florence l'an 1354, et, comme en grandissant il montrait une inclination naturelle pour le dessin, il fut confié à Antonio Vini-ziano pour que celui-ci lui apprît à dessiner et à peindre. Ayant appris en quelques années le dessin et l'usage des couleurs, et ayant donné une preuve de son savoir par quelques œuvres exécutées dans une belle manière, il quitta l'atelier d'Antonio et travailla pour son compte. A Santa Croce, dans la chapelle des Castellani (4), Michele de Vanni, honorable citoyen appartenant à cette famille, lui fit peindre à fresque plusieurs sujets tirés de la vie de saint Antoine, abbé, et de celle de saint Nicolas, évêque. Ces fresques, d'une belle manière et d'une exécution soignée, le firent remarquer comme un excellent peintre par quelques Espagnols qui se trouvaient alors à Florence pour leurs affaires ; ils l'emmenèrent en Espagne et le présentèrent au roi, qui le reçut favorablement, d'autant plus qu'il y avait à ce moment pénurie

(1) Détruit en 1561.

(2) Plutôt de 1361 à 1408.

(3) Immatriculé en 1387, dans le livre de la Compagnie des peintres : *Gherardo di Jacopo Starna, dipintore*. On lui attribue avec vraisemblance une Purification de la Vierge et une Prédication de saint Etienne, dans l'église paroissiale de Prato, chapelle à droite du chœur.

(4) Les peintures de la voûte existent encore, à savoir : les quatre Evangélistes, les quatre Docteurs de l'Église, plus un Prophète sur une porte ; attribution douteuse.

de bons peintres dans ce royaume. On n'eut pas grand'peine à le persuader de quitter sa patrie, parce que, depuis la sédition des Ciompi (1) et depuis que Michele di Lando fut fait gonfalonier, ses jours étaient continuellement menacés, car il avait échangé quelques mauvais propos avec quelques-uns de ses concitoyens. Étant donc passé en Espagne (2), et travaillant pour le roi, il amassa de grandes richesses qu'il désira ensuite montrer à ses parents et à ses amis ; revenant donc à Florence en meilleur état qu'il en était parti, il fut favorablement reçu par tous ses concitoyens. Il ne se passa pas beaucoup de temps qu'on le chargeât de peindre l'histoire de saint Jérôme, dans la chapelle consacrée à ce saint, dans l'église du Carmine (3). Cet ouvrage, remarquable par la variété des figures et des costumes, semblables à ceux que portaient les Espagnols d'alors, valut une grande réputation à Starnina auprès des artistes, de même que ses bonnes manières et la douceur de son caractère, en sorte que son nom devint fameux en Toscane et dans toute l'Italie.

Appelé à Pise pour y peindre le chapitre de San Niccola, il envoya à sa place Antonio Vite da Pistoia, pour ne pas quitter Florence. Celui-ci représenta à la satisfaction des Pisans, l'an 1403, la Passion de Jésus-Christ, telle que nous la voyons aujourd'hui (4). Après les travaux de Starnina à l'église du Carmine, la commune de Florence lui fit peindre, sur le palais des Guelfes, un saint Denis, évêque, entre deux anges, et, au-dessous, une figure de la ville de Pise (5). Cet ouvrage lui fut commandé l'année que Gabriel Maria (6), seigneur de Pise, vendit cette cité, aux Florentins (7), pour deux cent mille écus, après que Giovanni Gambacorta l'eut assiégée inutilement treize mois et se fut ensuite accordé pour ce prix.

Gherardo en était venu à un haut point de réputation dans sa patrie et au dehors, quand la mort envieuse, éternelle ennemie des grandes actions, l'arrêta dans son essor, et détruisit toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Il mourut inopinément (8), à l'âge de 49 ans (9),

(1) En 1378.

(2) Il ne reste plus rien de ses peintures en Espagne, sauf peut-être une Adoration des Mages, à l'Escurial.

(3) Cette peinture n'existe plus.

(4) Ibid.

(5) Il en reste quelques fragments.

(6) Visconti.

(7) Le 9 octobre 1406, jour de Saint-Denis.

(8) En 1408.

(9) Lire plutôt 54 ans.

et fut honorablement enterré dans l'église San Jacopo sopra Arno. Il laissa plusieurs élèves, qui ne méritent pas d'occuper notre attention, sauf Masolino da Panicale, qui se distingua d'abord comme orfèvre excellent, ensuite comme peintre de grand talent.

## LIPPO

*Peintre florentin, né en 1357, mort après 1430*

Lippo, peintre florentin, dont les inventions furent si variées et si heureuses, et dont la vie et les travaux furent interrompus par une si grande infortune, naquit à Florence, vers l'an 1354, et, quoi qu'il se soit mis très tard, et étant déjà grand, à étudier la peinture, il y fit de rapides et extraordinaires progrès, tant il fut aidé par la nature qui l'y poussait et par la richesse de son esprit. Il commença à peindre à Florence, dans le couvent de San Benedetto, de l'ordre des Camaldules, grand et beau monastère, aujourd'hui détruit, hors la porta a Pinti ; puis il fut appelé à Arezzo où il peignit à fresque, dans la chapelle des Mages de l'église Sant' Antonio, une Adoration du Christ, et, dans l'évêché, la chapelle de saint Jacques et saint Christophe, pour la famille degli Ubertini (1). Tous ces ouvrages furent d'une invention et d'un coloris admirables ; en particulier, il fut le premier à jouer avec ses figures, si l'on peut dire ainsi, et à éveiller l'esprit des artistes qui vinrent après lui. Ayant ensuite laissé de nombreux travaux à Bologne (2) et un tableau remarquable à Pistoia (3), il revint à Florence, où il peignit, l'an 1383, dans la chapelle des Beccuti, à Santa Maria Maggiore, la vie de saint Jean évangéliste (4). A la suite de cette chapelle qui est à gauche de la grande chapelle, il y a sur la paroi de l'église six épisodes de la vie du même saint, bien composés et soigneusement disposés par Lippo. Ce fut également lui qui peignit, dans le temple de San Giovanni, les volets du tabernacle (5) sur lequel sont des anges et un saint Jean en relief, de la main d'Andrea : Lippo y représenta, en détrempe, des sujets de la vie de saint Jean-Baptiste exécutés avec grand soin.

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Cette peinture n'existe plus.

(5) Peints en 1315, par Lippo di Benivieni. N'existent plus.

Comme il aimait à travailler également en mosaïque, dans le même édifice, entre les fenêtres, et au-dessus de la porte qui conduit à la Misericordia, il fit un commencement de mosaïque qui fut regardé comme le meilleur travail fait jusqu'alors en ce lieu (1) et il en restaura plusieurs autres qui étaient abîmées (2). Hors de Florence, il peignit à San Giovanni fra l'Arcora, hors de la Porta a Faenza, qui fut détruit pendant le siège, plusieurs figures à fresque admirables, à côté d'une Passion du Christ peinte par Buffalmacco. Il fit d'autres fresques dans de petits hôpitaux voisins et à Sant'Antonio, à l'intérieur de la même porte et près de l'hôpital, quelques pauvres dans de belles attitudes ; dans le cloître, il représenta une vision de saint Antoine, qui aperçoit les tentations du monde et les combats auxquels les hommes sont en butte. Il exécuta encore des travaux de mosaïque dans divers endroits d'Italie, entre autres à Pise et à Florence, dans le palais des Guelfes, une figure avec la tête vitrifiée (3).

On peut dire que cet artiste fut vraiment malheureux. La plupart de ses œuvres ont été détruites pendant le siège, avec les édifices qui les contenaient ; et lui-même, comme il était chicaneur et préférerait la dispute à la paix, il adressa un matin, devant le Tribunal della Mercanzia, des paroles grossières à un de ses adversaires qui l'attendit un soir au coin d'une rue alors qu'il rentrait chez lui et le frappa à la poitrine d'un coup de couteau. Lippo mourut, après quelques jours de souffrances ; ses œuvres datent de l'an 1410 environ.

A la même époque vivait à Bologne un autre peintre de talent, nommé Lippo Dalmasi (4), qui laissa de nombreuses peintures dans cette ville, entre autres, en 1407, une Vierge qui est très vénérée ; l'arc au-dessus de la porte de San Procolo qui renferme une Vierge entre saint Sixte, pape, et saint Benoit, et dans la tribune du maître-autel, à San Francesco, un Christ entre saint Pierre et saint Paul, au-dessus duquel il inscrivit en grandes lettres son nom (5).

(1) Existe encore.

(2) Travaux de mosaïque faits par Lippo di Corso ; mention en est faite en 1402. Il fit des travaux analogues de restauration à la façade de San Miniato al Monte, en 1404.

(3) Ces œuvres n'existent plus.

(4) 1376-1410.

(5) Seule, la Vierge de San Procolo existe encore. — Vasari a certainement confondu les vies de plusieurs peintres dans cette biographie. Les dates placées en tête se rapportent à Lippo di Corso, né en 1357, d'après sa déclaration au catasto de 1427, quartier de San Giovanni. La dernière mention faite de lui est de 1430 ; il a un procès devant le tribunal della Mercanzia.



## Don LORENZO Monaco

*Du couvent degli Angeli, peintre, né vers 1370, mort en 1425 (?)*

Je crois qu'une personne qui s'est vouée à la vie religieuse trouvera un grand contentement à se livrer quelquefois à une occupation honorable, telle que les belles-lettres, la musique, la peinture ou bien encore les arts libéraux ou mécaniques qu'on ne saurait blâmer, mais dont on peut tirer utilité et agrément, par exemple au sortir des offices divins. Ajoutons que cette personne sera estimée et recherchée pendant sa vie, et en retirera après sa mort la grande renommée attachée au nom de tous ceux qui ont produit de grandes choses. Enfin, en employant ainsi son temps, elle mènera une vie tranquille à l'abri des tourments, de l'ambition et de l'ennui, qui trop souvent s'attaquent à ceux qui sont oisifs ou ignorants. Et, si elle se trouve en butte aux traits de l'envie, le temps guérira leurs blessures et la postérité révèrera sa mémoire.

Don Lorenzo (1), peintre florentin, fut moine de l'ordre des Camaldules, dans le monastère degli Angeli, fondé en 1294 (2) par Fra Guittone d'Arezzo, qui appartenait à l'ordre vulgairement appelé de' Frati Gaudenti. Dès sa jeunesse, Lorenzo s'appliqua avec tant d'ardeur au dessin et à la peinture, qu'il fut depuis compté parmi les meilleurs artistes de son temps. Il suivit la manière de Taddeo Gaddi et de son école, et produisit ses premières œuvres au monastère degli Angeli, où, entre autres choses, il peignit le tableau du maître-autel (3), que l'on voit encore dans cette église, et qui fut terminé en 1413, comme on peut le voir par l'inscription placée au bas du cadre. Il peignit également un Couronnement de la Vierge (4), comme il avait fait pour son tableau degli Angeli, sur un tableau qui était autrefois dans le monastère de San Benedetto, du même ordre des Camaldules, hors de la Porta a Pinti qui fut détruit pendant le siège de 1529 ; il est actuellement dans le premier cloître du monas-

(1) Fils de Giovanni, du quartier San Michele de' Bisdomini, baptisé sous le nom de Pietro. Il fit profession après un an de noviciat, le 10 décembre 1390.

Un document de monastère degli Angeli, actuellement aux Archives de Florence, établi à la date du 29 janvier 1414, l'appelle *don Lorenzo dipintore da Siena*. Le monastère degli Angeli a été supprimé et réuni à l'hôpital contigu de Santa Maria Nuova.

(2) Le 14 janvier 1295.

(3) Couronnement de la Vierge, signé et daté ; aux Offices.

(4) Actuellement dans l'église de la Badia di Cerreto, près de Certaldo.

tère degli Angeli, chapelle degli Alberti, à main droite (1). A la même époque, et peut-être avant, il peignit à Santa Trinità de Florence une fresque et le tableau dans la chapelle degli Ardinghelli, où il représenta au naturel Dante et Pétrarque, et qui fut très loué (2). A San Pier Maggiore, il peignit la chapelle des Fioravanti (3), ainsi que le tableau d'une chapelle à San Piero Scheraggio (4) et la chapelle des Bartolini, dans l'église de Santa Trinità. On voit aussi de sa main, à San Jacopo sopra Arno, un tableau bien exécuté suivant la manière du temps (5). Il peignit pareillement, dans la Chartreuse hors de Florence, quelques œuvres témoignant d'une grande pratique, et à San Michele de Pise, monastère de son ordre, quelques tableaux qui sont remarquables (6). De même à Florence, dans l'église des Romiti, des Camaldules, qui a été détruite en même temps que le monastère, et qui a laissé le nom de Camaldules à cette partie au delà de l'Arno, outre d'autres œuvres, il fit un Christ en croix sur un tableau et un saint Jean, qui furent jugés admirables (7). Finalement, après avoir souffert plusieurs mois d'un violent abcès, il mourut à l'âge de 55 ans; ses frères lui donnèrent une sépulture digne de son mérite dans le chapitre de leur couvent (8).

De même qu'une seule souche donne souvent, avec le temps et par l'industrie des hommes, de nombreux rejets, ainsi dans le monastère degli Angeli, où de tout temps les moines s'adonnèrent à la peinture et au dessin, non seulement don Lorenzo, mais d'autres, avant lui, florirent dans les arts du dessin. Nous citerons un certain don Jacopo, Florentin, bien antérieur à don Lorenzo, qui fut le plus habile calligraphe, non seulement de Toscane, mais encore de toute l'Europe, comme le prouvent les vingt livres de chœur de grandes dimensions qu'il laissa dans son couvent (9), qui sont peut-être les plus beaux quant à l'écriture et les plus grands de l'Italie. A cause de ses travaux, le bon Père mérita que sa main droite, qui avait écrit de si beaux

(1) Tableau non retrouvé.

(2) Les peintures de don Lorenzo à Santa Trinita n'existent plus.

(3) Ibid.

(4) Eglise supprimée. Le tableau est perdu.

(5) Il en reste trois morceaux dans la sacristie. (Christ en Croix, saint-Jean, la Vierge).

(6) Qui sont perdus.

(7) Ibid.

(8) Il avait quitté le couvent, dès le commencement du xv<sup>e</sup> siècle. Nous avons de lui un tableau de 1408 au musée de Cluny.

(9) Actuellement à la bibliothèque Laurentienne.

livres, fût conservée dans un tabernacle, avec grande vénération, en même temps que celle d'un autre moine, appelé don Silvestro, qui enlumina non moins excellemment les livres que don Jacopo avait écrits (1). Leurs œuvres datent de l'année 1350 environ. Enfin, le même monastère degli Angeli renferme plusieurs ouvrages de broderie très anciens (2), d'un style riche et d'un beau dessin, exécutés par les anciens moines qui, jusqu'en 1470, conservèrent le nom d'ermites et ne sortirent jamais de leur couvent, comme les sœurs et religieuses cloîtrées de notre temps.

## Taddeo BARTOLI

*Peintre siennois, né en 1363, mort en 1422*

Taddeo naquit de Bartolo di Maestro Fredi, peintre médiocre, qui peignit, dans l'église paroissiale de San Gimignano, sur le mur de gauche, en entrant, plusieurs sujets tirés du Vieux Testament, peinture, qui, à la vérité, n'est pas bonne, mais porte cette inscription : *Ann. Dom. 1356. Bartolus Magistri Fredi de Senis me pinxit* (3). Il dut faire cette peinture dans sa jeunesse, parce que l'on voit, par un tableau qu'il fit, l'an 1388, dans l'église Sant' Agostino de cette ville, et qui représente la Circoncision de Notre-Seigneur (4), qu'il eut plus tard une bien meilleure manière, tant pour le dessin que pour le coloris, bien que cette peinture offre, à côté de têtes très belles, des figures dont les pieds sont encore traités à la manière antique. En somme, on voit quantité d'autres œuvres de la main de Bartolo dans ces contrées (5). Pour revenir à Taddeo, étant considéré comme le meilleur peintre de son temps, il fut chargé de peindre la chapelle du palais de la Seigneurie (6), à Sienne ; il exécuta ce travail avec tant de soin, et en respectant la sainteté du lieu, que la Seigneurie le récompensa richement et que sa renommée s'étendit au loin. Il en résulta que, non seulement dans sa patrie, on lui fit faire de nombreuses peintures, dont il retira gloire et profit, mais qu'encore il fut demandé

(1) Milanesi dit avoir vu ces mains dans la sacristie degli Angeli.

(2) Qui ont disparu depuis.

(3) Existe encore, repeinte, sans l'inscription.

(4) Existe encore, dans une collection particulière, à San Gimignano.

(5) Une Nativité de la Vierge, peinte à fresque, dans la chapelle Saint-Guillaume de l'église Sant' Agostino, à San Gimignano.

(6) Délibération du Conseil, à la date du 25 août 1406 ; peinture terminée en 1407, existe encore.

à la Seigneurie par Francesco di Carrara, seigneur de Padoue, qui lui fit d'honorables propositions pour venir travailler dans cette noble cité. Particulièrement dans la chapelle de l'Arena et dans l'église du Santo, il exécuta plusieurs tableaux et d'autres peintures, à la grande satisfaction du prince et de tous les citoyens (1). De retour en Toscane, il peignit, dans la manière d'Ugolino de Sienne, un tableau en détrempe qui est aujourd'hui derrière le maître-autel de l'église paroissiale, à San Gimignano (2). De là, il retourna à Sienne, mais il n'y resta pas longtemps, car il fut appelé à Pise par un des Lanfranchi, fabricant de la cathédrale, qui lui fit peindre, dans la chapelle della Nunziata, une fresque (3) représentant la Vierge qui monte les degrés du temple, et dans le Campo Santo, au-dessus de la porte d'une chapelle, un Couronnement de la Vierge, entourée d'anges, d'un beau coloris (4). Il exécuta également, pour la chapelle de la sacristie (5) de San Francesco, à Pise, un tableau en détrempe représentant la Vierge entourée de saints, sur lequel il inscrivit son nom et la date de 1394 (6). A peu près vers le même temps, il fit à Volterra plusieurs tableaux en détrempe (7), et à Monte Oliveto, outre un tableau, une fresque représentant l'Enfer (8), pour laquelle il s'inspira de Dante, quant à la division des péchés et à la forme des peines ; mais pour le site, il ne sut, ou ne put, ou ne voulut pas l'imiter. Il envoya à Arezzo un tableau qui est à Sant' Agostino, et dans lequel il représenta le pape Grégoire XI (9), celui qui ramena le Saint-Siège de France en Italie. Étant revenu ensuite à Sienne, il n'y fit pas un long séjour, parce qu'il fut appelé à travailler à Pérouse, dans l'église San Domenico. Là, dans la chapelle de Sainte-Catherine, il peignit à fresque toute la vie de cette sainte (10), et, à San Francesco, à côté

(1) Les peintures de Taddeo à Padoue n'existent plus.

(2) C'est une Vierge actuellement au Palais Public, signée TADEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS. L'église renferme encore de lui des fresques signées et datées 1393, qui représentent le Paradis, l'Enfer et les douze Apôtres.

(3) N'existe plus.

(4) Existe encore, au-dessus de la porte de la chapelle Aulla; peinture restituée à Pietro da Orvieto.

(5) Également peinte par lui; peinture en bon état signée et datée. 1397.

(6) Actuellement au musée de Vienne, signé : THADEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC ANNO DOMINI MCCCXCV.

(7) Il en reste un dans la sacristie de l'oratoire de Sant' Antonio, représentant divers saints, et signé TADEVS BARTOLI DE SENIS HOC OPUS PINXIT 14. (1418.)

(8) Peintures perdues ou détruites.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

de la porte de la sacristie quelques figures actuellement très effacées (1) mais qu'on reconnaît comme étant sorties de la main de Taddeo, car il suivit toujours la même manière. Survint la mort de Biroldo (2) seigneur de Pérouse, qui fut assassiné l'an 1398, et Taddeo revint à Sienne où il se livra à un travail acharné, étudiant continuellement son art pour arriver à la perfection, et, s'il ne l'atteignit pas, il n'en faut pas accuser son incapacité ou sa négligence, mais bien une maladie opilative, qui lui causa de cruelles souffrances et le conduisit au tombeau à l'âge de 59 ans (3). Ses peintures sont de 1410 environ.

Il laissa comme principal élève son neveu Domenico (4), qui perfectionna sa manière et mit plus de variété dans ses compositions. On a de lui, dans la salle des pèlerins du grand hôpital de Sienne, deux grandes fresques (5), où la perspective et les ornements sont ingénieusement composés. Ses dernières peintures furent un tableau à Santa Trinità de Florence, représentant l'Annonciation, et le tableau du maître-autel, dans l'église du Carmine (6). Ses œuvres datent de l'an 1436 environ.

## Lorenzo di BICCI

*Peintre florentin, né en 1350 (?), mort en 1427*

Lorenzo di Bicci, peintre, naquit à Florence l'an 1400 (7), au moment où l'Italie commençait à être déchirée par ces guerres qui l'amènèrent peu après à sa ruine (8). Il fut connu dès son enfance, car, tandis

(1) Peintures perdues ou détruites.

(2) De son vrai nom Biordo de' Michelotti.

(3) Il fit son testament le 26 août 1422.

(4) Né à Arciano, immatriculé en 1428, mort en 1449.

(5) Existent encore.

(6) Peintures perdues.

Le Musée du Louvre possède de Taddeo Bartolo une Vierge entre quatre saints, sur fond d'or, signée TADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS MCCCXC. Elle provient de l'église San Paolo in Orto, de Pise.

Dans une déclaration de 1385, par laquelle Taddeo s'oblige à peindre dans le vieux chœur du Dôme de Sienne, il se dit fils de Bartolo di Maestro Mino, qui était barbier. Un autre document de 1419 confirme le fait. Par contre, Maestro Bartolo di Maestro Fredi, peintre, dans son testament de 1409, ne nomme d'autre héritier et fils qu'Andrea, qui suivit la carrière paternelle. Vasari a donc dû se tromper entre ces deux noms.

(7) Erreur ; mentionné dans des documents publics en 1370, 1375, 1386, 1398.

(8) Les guerres commencèrent en 1494.

qu'il se formait aux bonnes manières sous la discipline paternelle, il apprit de Spinello les principes de l'art de la peinture ; aussi en garda-t-il la réputation de peintre excellent, comme celle d'un homme courtois et bien élevé. Ayant fait, tout jeune homme encore (1), quelques travaux à fresque dans Florence, et au dehors, pour se faire la main, il fut remarqué par Giovanni di Bicci de' Medici, qui, voyant la belle manière de ces œuvres, lui fit peindre tous ces hommes célèbres (2) que nous voyons encore aujourd'hui parfaitement conservés, dans une salle du palais vieux (3) des Médicis [qui devint la propriété de Laurent, frère de Cosme le Vieux, après la construction du grand palais]. Cette œuvre terminée, Lorenzo, semblable aux médecins qui expérimentent leur art sur la peau des pauvres campagnards, accepta pendant quelque temps tous les travaux qu'on lui offrit, et qu'il exécuta tant bien que mal, ne voulant négliger aucune occasion de pousser à fond les études de son art. Hors de la Porta a San Friano, il peignit au Ponte a Scandicci un tabernacle, dans le style où on le voit encore maintenant, et à Cerbaia, sous un portique, plusieurs saints, outre une Vierge (4). La famille des Martini lui ayant ensuite demandé de peindre une chapelle dans l'église San Marco de Florence, il représenta, à fresque, sur les parois, différents épisodes de la vie de la Vierge (5), et sur le tableau de l'autel (6), la Vierge entourée de saints ; dans la même église, à côté de la chapelle de saint Jean, évangéliste, appartenant à la famille des Landi, il peignit à fresque l'ange Raphaël et Tobie (7).

L'an 1418, il fit à fresque, pour Ricciardo (8) di Messer Niccolo Spinelli, sur la façade du couvent de Santa Croce qui donne sur la place, un saint Thomas touchant la plaie de Jésus-Christ, en présence des autres apôtres agenouillés (9). A côté, il peignit également à fresque un saint Christophe, haut de douze brasses et demie, chose rare, car, depuis le saint Christophe de Buffalmacco, on n'avait vu de

(1) Mentionné comme peintre en 1370. Inscrit à la Compagnie de Saint-Luc, en 1409.

(2) Ces peintures n'existent plus.

(3) Palais Riccardi ou préfecture de Florence.

(4) Ces peintures n'existent plus.

(5) Peintures détruites ; commandées en 1432.

(6) Ce tableau, qui était de 1433, a disparu.

(7) Fresque détruite.

(8) Lire Tommaso Spinelli.

(9) Les peintures de la façade n'existent plus ; elles étaient de Bicci di Lorenzo, 1441.

figure de cette dimension, ni si bien proportionnée, bien qu'elle laisse à désirer pour le style. Ces deux peintures ont été exécutées avec tant d'habileté professionnelle que, bien qu'exposées à l'air, depuis tant d'années, elles n'ont rien eu à souffrir des pluies, ni des grands vents, étant tournées au nord (1), et qu'elles n'ont rien perdu de la vivacité de leurs couleurs. Entre les deux, à l'intérieur de la porta del Martello, il fit encore, à la requête de Ricciardo et du gardien du couvent, un Christ en croix avec de nombreuses figures (2); sur les parois, il représenta la confirmation de la règle de saint François par le pape Honorius (3), et à côté le martyr des Frères de cet ordre qui allèrent prêcher la religion chrétienne aux Sarrazins. Sur les arcs et sur les voûtes, il représenta quelques rois de France qui ont fait partie de cet ordre, ou qui lui ont été affectionnés, ainsi que quantité de Franciscaïns qui se sont signalés par leur science ou par leurs hautes dignités, tels que des évêques, des cardinaux et des papes, entre autres Nicolas IV et Alexandre V, qu'il peignit dans deux médaillons des voûtes. Toutes ces figures diffèrent entre elles, bien qu'il leur ait mis des robes grises: les unes tirent sur le rouge, les autres sur le bleu, certaines sont foncées et d'autres plus claires, en somme elles sont variées et dignes d'être considérées (4).

On raconte qu'il y travailla avec tant de facilité et de promptitude, qu'un jour, le père gardien l'ayant appelé pour dîner, au moment où, l'enduit posé sur le mur, il commençait une figure, il aurait répondu: « Commencez sans moi, pendant que je vais achever cette figure, et je suis à vous. » On a donc bien raison de dire que jamais personne n'eut tant de vélocité dans les mains, ni d'habileté professionnelle dans le coloris.

Il y a de sa main, au coin des sœurs de Foligno, un tabernacle peint à fresque, ainsi que la Madone et les saints qui sont sur la porte de l'église de ce monastère, entre lesquels saint François épousant la Pauvreté (5). Il peignit encore, dans l'église des Camaldules de Florence, pour la Compagnia de' Martiri, les martyres de quelques saints, et les deux chapelles qui encadrent la grande chapelle (6). Comme ces pein-

(1) Au sud-ouest.

(2) Peint par Neri di Bicci, en 1469.

(3) Il en reste quelques fragments.

(4) Ces fresques n'existent plus.

(5) Ces différentes peintures n'existent plus.

(6) Peintures détruites en même temps que l'église et le couvent, pendant le siège de 1529; elles étaient dues à Bicci di Lorenzo, 1432.

tures plurent infiniment à toute la ville, la famille Salvestrini le chargea de peindre, dans l'église du Carmine, des martyrs condamnés à mort, qui sont dépouillés de leurs vêtements et marchent pieds nus sur des ronces, que les bourreaux ont semées jusqu'à l'endroit où on les voit crucifiés. Il peignit ensuite dans cette église d'autres figures et en particulier deux chapelles du transept (1).

A la même époque, il fit le tabernacle placé au coin alla Cuculia (2), celui de la Via de' Martelli (3), et, au-dessus d'une porte de Santo Spirito, dite la porta del Martello, une fresque dans laquelle saint Augustin présente la règle à ses religieux (4). A Santa Trinità, la fresque de la vie de San Giovanni Gualberto (5), dans la chapelle de Neri Compagni, est de lui, et, dans la grande chapelle de Santa Lucia, Via de' Bardi, il peignit à fresque quelques traits de la vie de cette sainte (6), pour Niccolo da Uzzano (7), qui est représenté au naturel, avec quelques-uns de ses concitoyens.

Dans un tabernacle sur le Ponte Rubaconte, il fit à fresque une Vierge, entourée de saints, qui mérite des éloges (8). Peu de temps après, Ser Michele di Fruosino, directeur de l'hôpital de Santa Maria Nuova, fondé par Folco Portinari (9), se décida, devant la richesse croissante de cet hôpital, à agrandir son église, dédiée à Sant' Egidio, qui se trouvait alors hors des murs de Florence, et réellement de trop petites dimensions. Ayant pris conseil de Lorenzo di Bicci, son intime ami, le 5 septembre 1418, il jeta les fondations de la nouvelle église, qui fut achevée dans l'espace d'une année, comme elle est maintenant, et consacrée solennellement par le pape Martin V (10), à la requête du directeur et de la famille Portinari. Cette consécration fut peinte ensuite par Lorenzo, à la prière de Ser Michele, sur la façade de l'église, et il y représenta au naturel le pape et plusieurs cardinaux. Cette œuvre (11) plut par sa beauté et sa nouveauté, et valut à son auteur l'honneur d'être désigné le premier pour peindre dans l'église principale de la

(1) Les peintures des Bicci au Carmine n'existent plus.

(2) Existe encore.

(3) N'existe plus.

(4) Ibid.

(5) N'existe plus ; était due à Bicci di Lorenzo, 1433.

(6) Ces fresques, dues à Bicci di Lorenzo, 1425 (?), n'existent plus.

(7) Adversaire des Médicis, mort en 1432.

(8) N'existe plus.

(9) En 1287.

(10) En 1420.

(11) Existe encore, à droite ; seule œuvre que l'on puisse attribuer certainement à Bicci l'ancien ; peinte en 1424.



ville, qui est Santa Maria del Fiore. Au-dessous des fenêtres de chaque chapelle, il peignit les saints (1) auxquels elles sont dédiées, et, sur les piliers, les douze apôtres (2) avec les croix de la consécration du Dôme, qui fut faite cette année-là par le pape Eugène IV, vénitien d'origine (3). Dans la même église, les administrateurs du Dôme lui firent peindre à fresque un mausolée qui simule le marbre, en mémoire du cardinal Corsini (4), qui est représenté couché sur le cercueil ; et, au-dessous de ce mausolée, un autre semblable, en l'honneur de Maestro Luigi Marsili, fameux théologien (5).

De Florence, Lorenzo fut appelé à Arezzo par don Laurentino, abbé de San Bernardo, monastère de l'ordre de Monte Oliveto ; à San Bernardo, il peignit à fresque, dans la grande chapelle, pour Messer Carlo Marsuppini (6), plusieurs traits de la vie de saint Bernard. Dans le cloître, il voulut représenter la vie de saint Benoît, après avoir peint pour Francesco l'Ancien des Bacci la grande chapelle de l'église San Francesco, dont il ne fit que la voûte et la moitié de l'arc (7). Mais, ayant été attaqué d'une maladie de poitrine, il fut forcé de se faire transporter à Florence, et laissa son élève, Marco de Montepulciano, continuer la vie de saint Benoît sur les dessins qu'il en avait donnés à don Laurentino. Marco l'acheva le mieux qu'il put, en clair-obscur, le 24 avril 1488 (8), comme l'indiquent des vers écrits de sa main et qui ne sont pas meilleurs que ses peintures.

De retour dans sa patrie, et dès qu'il fut guéri, Lorenzo peignit sur la façade du couvent de Santa Croce, où il avait déjà représenté saint Cristophe, une Assomption de la Vierge (9), entourée d'anges et remettant sa ceinture à saint Thomas, qu'il termina en 1450, et pour laquelle, étant un peu malade, il se fit aider par Donatello, encore très jeune (10). Cet ouvrage, pour le coloris et le dessin, peut être regardé comme sa meilleure œuvre.

(1) Il en reste quelques-uns.

(2) N'existent plus. Saints et apôtres furent peints par Bicci di Lorenzo, en 1440.

(3) Le 25 mars 1436, d'après une inscription de la sacristie.

(4) Mort à Avignon en 1405 et rapporté à Florence. Ces deux tombeaux peints existent encore.

(5) Mort en 1393. Son tombeau fut peint par Bicci di Lorenzo en 1439.

(6) Secrétaire de la République florentine, mort en 1453. Les peintures de San Bernardo existent encore en partie, surtout dans le cloître, où il y a sept épisodes en clair-obscur de la vie de saint Benoît.

(7) Représentant les quatre Évangélistes avec leurs symboles ; existe encore.

(8) Lire 1448.

(9) N'existe plus ; elle avait été peinte par Stefano d'Antonio di Vanni, mort en 1483.

(10) En 1450, Donatello avait 64 ans !

Peu de temps après, étant vieux et affaibli, il mourut à l'âge de 60 ans (1) environ, et laissa deux fils qui s'adonnèrent à la peinture. L'un des deux, nommé Bicci (2), l'aïda dans beaucoup de travaux ; l'autre, nommé Neri (3), fit le portrait de son père et le sien propre, dans la chapelle des Lenzi, à Ognissanti, dans deux médaillons où sont inscrits leurs noms (4). Dans cette chapelle des Lenzi, peignant quelques épisodes de la vie de la Vierge (5), il chercha à imiter les costumes de son temps, tant pour les hommes que pour les femmes ; il peignit en outre le tableau en détrempe de la chapelle (6). Il fit également des tableaux (7) dans la Badia di San Felice in piazza, à Florence, de l'ordre des Camaldules, un tableau (8) pour le maître-autel de San Michele, à Arezzo, du même ordre, et, hors d'Arezzo, à Santa Maria delle Grazie, dans l'église de San Bernardino, une Madone abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo (9). D'un côté, San Bernardino est à genoux, tenant à la main une croix en bois qu'il avait l'habitude de porter quand il allait en prêchant par Arezzo ; de l'autre côté, on voit saint Nicolas et l'archange saint Michel. Sur la prédelle sont peintes des actions de San Bernardino, ainsi que des miracles qu'il fit, en particulier dans ce lieu. Le même Neri peignit, à San Romolo (10) de Florence, le tableau du maître-autel ; à Santa Trinità, dans la chapelle degli Spini, des fresques tirées de la vie de San Giovanni Gualberto, et le tableau en détrempe qui est sur l'autel (11). Ces œuvres montrent que, si Neri n'était pas mort à l'âge de 36 ans, il aurait peint plus d'œuvres et plus belles que Lorenzo, son père.

Celui-ci étant le dernier des peintres qui ont suivi la vieille manière de Giotto, sa vie sera la dernière de la première partie que nous avons menée à bonne fin, avec la grâce de Dieu.

(1) Mort en 1427, à 77 ans.

(2) Bicci di Lorenzo, né en 1373, immatriculé en 1424 ; auteur de la plupart des peintures que Vasari attribue à son père. Mort le 6 mai 1452 et enterré au Carmine.

(3) Petit-fils de Lorenzo ; fils de Bicci di Lorenzo, né en 1418, mort en 1491.

(4) N'existent plus.

(5) Ibid.

(6) Ce tableau a disparu.

(7) Peintures perdues.

(8) Une Vierge entre quatre saints, datée 1466 ; actuellement au premier autel, à droite.

(9) Existe encore, peinte en 1446.

(10) Eglise détruite. Le tableau a disparu.

(11) Ces peintures sont perdues ; faites en 1453-1454. Neri est l'auteur d'un livre de *Ricordi*, qui va de 1458 à 1475, et où il mentionne tous ses travaux ; conservé manuscrit aux Offices.

DEUXIÈME PARTIE



# DISCOURS PRÉLIMINAIRE

## de la deuxième Partie

---

QUAND je commençai à écrire ces Vies d'artistes, mon intention n'était pas de dresser une liste d'artistes et de faire un inventaire, pour ainsi dire, de leurs œuvres. Je n'ai jamais cru être une digne fin de mes travaux, qui ont été certes longs et fastidieux s'ils n'ont aucune beauté, de retrouver leur nombre, leurs noms et leurs patries, d'apprendre dans quelle ville et dans quel lieu précis se trouvent à présent leurs peintures, leurs sculptures ou leurs constructions. J'aurais pu le faire avec une simple table, sans y intercaler en un point quelconque mon jugement. Mais en voyant que ceux qui écrivent des histoires, et qui de l'avis général ont la réputation d'avoir écrit avec le plus de jugement, non seulement ne se sont pas contentés de raconter simplement la suite d'événements, mais encore ont recherché avec le plus grand soin et la plus grande curiosité les modes, les moyens employés et les voies qu'ont suivies les grands hommes pour diriger leurs entreprises, voyant de plus qu'ils se sont ingénies à mettre en lumière les erreurs commises, aussi bien que les hauts faits, les remèdes et les partis prudents que les héros ont pris dans le gouvernement de leurs affaires, qu'ils ont relaté en somme tout ce que ceux-ci ont fait, soit avec sagacité, soit avec négligence, soit encore avec prudence, avec piété ou magnanimité, je crois que ces auteurs se rendaient compte que l'histoire est véritablement le miroir de la vie humaine, qu'elle ne consiste pas dans une narration sèche des événements arrivés à un prince ou à une république ; qu'elle doit servir de guide aux jugements, aux conseils, aux résolutions et aux intrigues des hommes, d'où découlent ensuite leurs actions, heureuses ou malheureuses ; que c'est là l'âme propre de

l'histoire, ce qui de fait apprend à vivre, ce qui rend les hommes prudents, vrai but en somme de l'histoire, indépendamment du plaisir qu'on éprouve à revivre, en les lisant, les choses passées. Pour cette raison, ayant pris à tâche d'écrire l'histoire des plus nobles artistes, pour servir l'art dans la mesure de mes forces, et ensuite pour l'honorer, j'ai suivi autant que j'ai pu le même procédé, à l'imitation de si remarquables écrivains, et je me suis efforcé non seulement de dire ce que ces artistes ont fait, mais encore de choisir, tout en racontant, le meilleur d'entre le bon et l'excellent d'entre le meilleur et de noter avec quelque soin les mœurs, les physionomies, les manières, les traits et les fantaisies des peintres et des sculpteurs, cherchant, aussi soigneusement que j'ai pu, à faire connaître à ceux qui ne savent pas tirer cette connaissance de leur propre fonds, les causes et les origines des styles, de l'amélioration et de la décadence des arts, survenus dans diverses époques et dans divers artistes.

En parlant, au début de ces Vies, de la noblesse et de l'antiquité de ces arts, autant que le sujet l'exigeait, j'ai laissé de côté beaucoup de choses dont j'aurais pu me servir, tirées de Pline et d'autres auteurs, voulant, contre l'opinion de plus d'un, laisser à chacun toute liberté de recourir aux sources propres, pour se rendre compte des fantaisies d'autrui. Mais il me paraît convenable à présent de faire ce qui ne m'a pas été permis alors, car je voulais éviter l'ennui et les longueurs, ennemis mortels de l'attention, à savoir, de rendre plus évidente mon intention première et de montrer pourquoi j'ai divisé cet ensemble de Vies en trois parties.

De fait, admettons que la grandeur des Arts provienne chez l'un de son application, chez l'autre de ses études, chez celui-ci de l'imitation, chez celui-là de la connaissance des sciences qui toutes donnent appui aux arts, enfin chez quelques-uns de la réunion de toutes ces qualités prises ensemble, ou de la plus grande partie d'entre elles. Néanmoins, comme dans la vie de chaque artiste en particulier, j'ai exposé assez longuement leurs modes, leur art, leurs styles et les raisons pour lesquelles ils ont pratiqué l'art, ou bien, ou mieux, ou tout à fait bien, à présent je parlerai de toutes ces choses en général, et m'occupant plus particulièrement des conditions des temps, plutôt que de celles des hommes dont je me suis occupé séparément, voulant ainsi ne pas trop entrer dans le détail, j'ai divisé mon ouvrage en trois parties, ou plutôt en trois époques, allant de la renaissance de ces arts jusqu'au siècle où nous vivons, à cause de la différence très évidente que l'on remarque entre elles.

Ainsi, dans la première époque et la plus ancienne, on a vu les trois arts rester longtemps éloignés de leur perfection. Et, bien qu'ils eussent du bon, il était accompagné de tant d'imperfection qu'il ne mérite pas qu'on lui accorde de trop grands éloges. Toutefois, comme cette époque a donné naissance, et a ouvert la voie, en indiquant la manière, au mieux qui vint ensuite, quel qu'il fût, on ne peut pas ne pas en dire un peu de bien, et lui accorder un peu plus de considération que celle qu'auraient méritée les œuvres produites, si on avait à les apprécier, avec les règles parfaites de l'art. Dans la deuxième époque, on voit manifestement que les choses de l'art se sont grandement améliorées, tant dans l'invention que dans le fait de les exécuter avec plus de dessin, avec une meilleure manière et avec plus de soin ; on constate ainsi la disparition de cette rouille de la vétusté, cette laideur et cette disproportion, que la grossièreté de cette époque leur avait imprimées. Mais qui aura la hardiesse de dire que dans ce temps-là il s'est trouvé un homme parfait en toute chose, et qui ait amené ses œuvres au degré d'invention, de dessin et de coloris que l'on a atteint aujourd'hui ; qui de plus ait observé le fuyant harmonieux des figures, avec l'obscurcissement graduel de la couleur, en sorte que les reliefs soient les seules parties éclairées ; qui ait pareillement observé les creux et certains finis extraordinaires, comme on en voit dans les statues en marbre d'à présent ? Certes, cet éloge s'applique à la troisième époque ; je crois pouvoir dire véritablement que l'Art à ce moment a accompli tout ce qu'il est possible de faire à un imitateur de la nature, et qu'il est monté si haut, qu'il y a plutôt à craindre de le voir descendre que d'espérer à présent de le voir encore monter. Considérant donc ces choses en moi-même, et avec attention, j'estime que c'est une propriété et une particularité de ces Arts, de partir d'un humble début, d'aller peu à peu en s'améliorant, et finalement de parvenir au comble de la perfection. Ce qui me le fait croire est qu'il en arrive presque autant dans les autres facultés, et ce n'est pas un petit argument de certitude, puisqu'il règne un certain degré de parenté entre tous les arts libéraux. Mais, en peinture et en sculpture, dans d'autres temps, un fait analogue a dû se produire, si bien qu'il suffirait de changer entre eux les noms de ceux qui les ont exercées, pour avoir les mêmes cas. Aussi voit-on (si l'on veut s'en rapporter à ceux qui vécurent dans ces temps-là, et qui purent voir et apprécier les œuvres des anciens) que les statues de Khanakos étaient absolument raides, sans vivacité, ni mouvement, et par conséquent très éloignées de la vérité. On en dit autant de celles de Calamis, bien qu'elles offrissent plus de douceur que les

précédentes. Myron vint ensuite, qui n'imita pas précisément la vérité de la nature, mais qui donna à ses œuvres tant de grâce et de si belles proportions qu'elles pouvaient passer avec raison pour belles. Vint en troisième lieu Polyclète et les autres artistes si renommés, lesquels firent des œuvres absolument parfaites, comme on l'a dit, et comme on doit le croire. Cette même progression arriva également dans les peintures, puisqu'on a dit, et que vraisemblablement on doit penser qu'il en fût ainsi, que les œuvres de ceux qui ne peignirent qu'avec une seule couleur, genre de peintures qu'on appelle par conséquent monochromes, n'offraient pas une grande perfection. Ensuite, dans les œuvres de Zeuxis, de Polygnote, de Timanthe et des autres qui ne mirent en œuvre que quatre couleurs, on loue simplement les linéaments, les contours et les formes ; sans aucun doute ces peintures devaient laisser quelque chose à désirer. Dans les œuvres d'Érione, de Nicomaque de Protogènes et d'Apelle, toute chose était parfaite et admirable, et l'on n'aurait pu imaginer mieux. Ils peignaient en effet non seulement les formes et les attitudes des corps, qu'ils rendaient admirablement, mais encore les affections et les passions de l'âme.

Sans nous occuper de ces artistes, au sujet desquels il faut recourir à des auteurs anciens dont les jugements souvent ne concordent pas, pas plus qu'on n'est d'accord, ce qui est plus grave, sur les époques auxquelles ils ont vécu, et pourtant en cela j'ai suivi les meilleurs auteurs, venons-en à nos jours où la vue de nos yeux est un meilleur guide et offre un meilleur jugement que la renommée qui a frappé nos oreilles. Ne voit-on pas clairement combien l'architecture s'est améliorée et ce qu'elle a acquis, pour commencer par elle, du grec Busketus à l'allemand Arnolfo et à Giotto ? Regardez les bâtiments de ces temples, les pilastres, les colonnes, les bases, les chapiteaux et toutes les corniches, on n'y voit aucune proportion, par exemple à Florence, à Santa Maria del Fiore, dans l'incrustation extérieure de San Giovanni, à San Miniato al Monte, dans l'évêché de Fiesole, au Dôme de Milan, à San Vitale de Ravenne, à Sainte-Marie-Majeure de Rome et au vieux Dôme d'Arezzo hors les murs. Dans ces édifices, à l'exception du peu de bon qui provient des fragments antiques, il n'y a aucune partie qui ait bonne mine et qui soit bien réglée. Mais les artistes que j'ai indiqués ci-dessous améliorèrent grandement l'architecture et, grâce à eux, elle ne fit pas peu de profit, car ils la réduisirent à de meilleures proportions, et non seulement ils firent leurs constructions pleines de stabilité et de hardiesse, mais encore ils les ornèrent en certains endroits : il est bien vrai toutefois que leurs ornements furent confus et très imparfaits, et, si j'ose



m'exprimer ainsi, pauvres en décoration. Dans les colonnes, en effet, ils n'observèrent pas les mesures et les proportions que demande l'art ; ils ne distinguèrent plus les ordres dorique, ionique, corinthien et toscan, mais ils mélangèrent tout, se faisant une règle à eux, grossissant leurs colonnes à l'excès ou les amincissant de même, selon les besoins de leurs constructions. Ce qu'ils inventèrent fut en partie tiré de leur cerveau ou inspiré par les fragments d'antiques qu'ils avaient sous les yeux. Quant aux plans, ils les tiraient en partie de bons exemples, puis ils y ajoutaient leurs fantaisies, en sorte que les murailles une fois sur pied avaient une autre forme que le plan primitif. Néanmoins, qui comparera leurs œuvres à celles des artistes antérieurs verra que toute chose s'y est améliorée ; il verra des œuvres qui peuvent donner une certaine envie à notre époque, comme par exemple quelques petits temples en brique, ornés de stucs, qui sont à Saint-Jean-de-Latran, à Rome.

J'en dirai autant de la sculpture qui, dans le premier âge de sa renaissance, eut beaucoup de bon. Elle abandonna la lourde manière grecque, qui était si grossière qu'elle tenait encore plus de l'extraction de la carrière que du travail des artistes, leurs statues étant toutes droites, sans plis dans les draperies, sans attitude ni mouvement, en un mot sans rien qui leur permit d'être appelées des statues. Giotto ayant ensuite perfectionné le dessin, d'autres perfectionnèrent également les figures de marbre et de pierre, comme firent Andrea Pisano, Nino, son fils, et ses autres disciples qui surpassèrent de beaucoup les premiers sculpteurs, qui contournèrent plus leurs statues et leur donnèrent une bien meilleure attitude. C'est ainsi qu'opérèrent deux artistes siennois, Agostino et Agnolo, qui firent, comme on l'a déjà dit, le tombeau de Guido, évêque d'Arezzo, et les maîtres allemands qui firent la façade d'Orvieto.

On voit donc qu'à cette époque la sculpture s'était quelque peu perfectionnée, qu'elle donnait une certaine forme meilleure aux figures, avec un plus beau développement de plis dans les draperies, avec un meilleur air dans les têtes, avec des attitudes qui n'étaient pas si raides, et que, somme toute, elle commençait à acquérir de la beauté ; elle manquait toutefois d'une infinité de particularités, parce que, à cette époque, le dessin était loin d'être parfait, et qu'on ne voyait pas beaucoup d'œuvres belles à pouvoir imiter. Aussi les maîtres qui vécurent en ce temps-là, et que j'ai placés dans la première partie, mériteront-ils cet éloge, et doit-on tenir d'eux le compte que méritent leurs œuvres. Il faut, en effet, considérer que, de même, les architectes et les peintres de cette époque, qui ne purent nullement s'aider de leurs prédécesseurs,

durent trouver leur voie d'eux-mêmes, et tout début, si petit qu'il soit, est digne d'être grandement loué.

La peinture ne suivit pas une meilleure carrière dans ces temps-là, sinon qu'étant d'un usage plus courant, à cause de la dévotion des peuples, elle fut exercée par plus d'artistes, et par cela même elle fit évidemment plus de progrès que les deux autres arts. C'est ainsi que l'on voit que la manière grecque disparut complètement d'abord avec Cimabue qui y renonça, et ensuite avec Giotto qui le suivit, et il naquit une nouvelle manière que j'appellerai volontiers la manière de Giotto, parce qu'elle fut trouvée par lui et par ses disciples, et qu'ensuite elle fut révérée de tous et universellement imitée. Dans cette manière, on voit qu'on a renoncé au profil qui circoncrivait entièrement les figures, ainsi qu'à ces yeux de possédés, à ces figures debout sur la pointe des pieds, et étendant des mains effilées, avec suppression des ombres ; il en est de même d'autres monstruosité de ces maîtres grecs, qu'on a remplacées par une grande grâce dans les têtes et un grand moelleux dans le coloris. Giotto, en particulier, donna de meilleures attitudes à ses figures, montra une certaine tendance à donner de la vie à ses têtes, disposa les plis des draperies d'une manière plus conforme à la nature que ce que l'on voyait avant lui, et découvrit quelque peu le fuyant et les raccourcis des figures. En outre, il commença à rendre les mouvements de l'âme, en sorte que l'on put reconnaître, en partie, la crainte, l'espérance, la colère et l'amour ; il rendit moelleuse sa manière qui était primitivement rude et raboteuse. S'il ne fit pas les yeux avec ce beau roulement qu'ils ont dans le vivant, s'il ne sut pas les peindre noyés de larmes, si, de plus, il n'arriva pas à rendre la souplesse des cheveux et des barbes, l'exacte conformation des mains avec leurs muscles et leurs nodosités, et le corps humain nu, ainsi qu'il est en réalité, il faut mettre ce défaut sur le compte des difficultés de l'art, et de ce qu'il n'avait pas vu de peintres meilleurs que lui. Que tout homme au contraire apprécie, étant donné la détresse des arts et des temps, la bonté du jugement dont il fit preuve dans ses peintures, l'exacte observation des têtes, enfin beaucoup de naturel et de facilité. On voit, en effet, que ses figures correspondent au but qu'elles ont à remplir, ce qui montre qu'il eut un jugement très grand, s'il ne fut pas parfait. On en voit autant dans les autres peintres de l'école, par exemple dans Taddeo Gaddi ; quant au coloris, il est plus doux tout en ayant plus de force, les carnations sont mieux rendues, les draperies mieux peintes, et les mouvements des figures mieux accusés. Dans Simone de Sienne, on remarque le talent de la composition dans

les sujets. Stefano, surnommé le singe de la nature, et Tommaso, son fils, surent utiliser et perfectionner grandement le dessin ; ils ne manquèrent pas d'invention en perspective, ils eurent un coloris fondu et uni, tout en suivant toujours la manière de Giotto. Non moins remarquables en pratique et en dextérité furent Spinello Aretino, Parri, son fils, Jacopo di Casentino, Antonio Veneziano, Lippo, Gherardo Starnina, et les autres peintres qui travaillèrent après Giotto, suivant son air, son trait, son coloris et sa manière, qu'ils perfectionnèrent d'ailleurs quelque peu, mais pas au point qu'ils parussent vouloir la faire dévier de son but initial. Ainsi donc, si l'on suit mon raisonnement, on verra que les trois arts étaient restés jusqu'à cette date, pour ainsi dire, à l'état d'ébauche, et qu'ils manquaient absolument de cette perfection qui leur était due. Certes si un mieux n'avait pas dû se produire, les progrès déjà accomplis n'auraient servi à rien, et il n'y aurait pas à en tenir grand compte. Il ne faudrait pourtant pas me croire si niais et doué de si peu de jugement, que de ne pas savoir que les œuvres de Giotto, d'Andrea Pisano, de Nino et de tous les autres que j'ai réunis dans la première partie, à cause de la similitude de leurs manières, que ces œuvres, dis-je, si on les compare à celles des maîtres ultérieurs, ne méritent pas grand éloge ; je m'en suis bien rendu compte quand je les ai louées. Mais si l'on considère les conditions des temps, le manque d'artistes, la difficulté de trouver de bons modèles, on ne les trouvera pas belles, comme j'ai dit, mais réellement miraculeuses ; on aura un plaisir infini à voir apparaître et briller, par instants, la perfection qui commençait à renaître dans les peintures et les sculptures. Certes la victoire remportée par Lucius Marcius, en Espagne, ne fut pas si grande, que les Romains n'aient pas eu à en compter de plus importantes. Mais, eu égard au temps, au lieu, à l'événement, à la personne du général et au nombre des combattants, elle eut un retentissement extraordinaire, et encore maintenant elle ne paraît pas indigne des grands éloges que lui décernèrent les écrivains. De même, pour toutes les considérations ci-dessus, j'ai cru que ces œuvres méritaient non seulement d'être soigneusement décrites par moi, mais encore d'être louées avec l'amour et l'assurance avec lesquelles je l'ai fait. Je crois que ce ne sera pas une lecture fastidieuse pour les artistes, mes lecteurs, d'avoir parcouru ces Vies, d'avoir étudié leurs manières et leurs procédés, ce dont ils ne retireront pas, peut-être, peu d'utilité. J'en serai très heureux, et ce sera pour moi la meilleure des récompenses pour mes peines, étant donné que je n'ai pas eu d'autre but que de leur procurer, tant que j'ai pu, autant d'utilité que d'agrément.

A présent que, pour employer une locution familière, nous avons levé de nourrice ces trois arts et que nous les avons tirés de la première enfance, arrivons-en à la deuxième époque. On y verra que toute chose s'y est infiniment perfectionnée, que la composition est plus fournie en figures et plus riche en ornements, que le dessin est plus savant et se rapproche plus naturellement du modèle vivant ; on remarquera, en outre, plus de fini dans les œuvres exécutées avec moins de pratique mais à dessein, et avec grand soin, une manière plus gracieuse, des couleurs plus délicates, en sorte qu'il restera bien peu à faire pour parvenir, en toute chose, à la perfection, et que les œuvres produites seront une vraie et exacte imitation de la nature. Tout d'abord, grâce aux études et à l'application du grand Filippo Brunelleschi, l'architecture retrouva les mesures et les proportions des antiques, tant dans les colonnes rondes que dans les pilastres carrés et dans les encoignures rustiques et soignées. Alors, grâce à lui, on distingua les ordres entre eux, et se manifesta la différence qu'il y a entre eux ; il voulut que l'on n'exécutât les constructions que d'après les règles, en suivant plus d'ordre et en les divisant avec de meilleures mesures. Son dessin eut plus de force et de solidité ; il donna aux œuvres de la grâce et de la beauté, et fit ainsi éclater l'excellence de cet art. Il retrouva la beauté et la variété des chapiteaux et des corniches, en sorte que les plans des temples et de ses autres constructions sont très bien compris, que ces bâtiments sont décorés avec magnificence, et avec d'excellentes proportions. C'est ce que l'on voit dans l'extraordinaire structure de la coupole de Santa Maria del Fiore, à Florence, dans la grâce et la beauté de sa lanterne ; dans l'église de Santo Spirito, si ornée, si variée et si gracieuse, et dans le non moins bel édifice de San Lorenzo ; dans l'originale invention du temple à huit faces degli Angeli ; dans le couvent et l'église qui a si grand air de la Badia di Fiesole ; dans le magnifique et grandiose palais Pitti qu'il commença. Il faut y ajouter les vastes et commodes édifices que Francesco di Giorgio construisit comme palais et cathédrale, à Urbino ; le château de Naples, aussi fort que riche ; l'invincible château de Milan, outre quantité d'autres constructions remarquables de cette époque. Bien qu'on n'y voie pas cette finesse et cette grâce exquise, particulièrement dans les corniches, ainsi que cette délicatesse et cette élégance dans la manière d'attacher les feuilles et de terminer les feuillages, avec d'autres perfections qui furent pratiquées plus tard, (comme on le verra dans la troisième partie, qui comprendra les maîtres qui ont atteint en grâce, en fini, en abondance et en rapidité un point de perfection auquel ne sont pas arrivés les architectes.

anciens), toutes ces constructions néanmoins peuvent être appelées avec certitude belles et bonnes. Je ne dis pas qu'elles étaient parfaites, parce que, comme on vit plus tard de plus belles œuvres dans cet art, je crois pouvoir affirmer raisonnablement qu'il leur manquait quelque chose. Certes il y a en elles je ne sais quoi de miraculeux, qu'on n'a pas encore surpassé à notre époque, ce qui, peut-être, n'arrivera pas non plus dans les temps à venir ; je veux parler, entre autres, de la lanterne de la coupole de Santa Maria del Fiore, et de la structure grandiose de cette coupole, dans laquelle Filippo eut à cœur non seulement d'égaliser les constructions antiques, mais encore de les surpasser, quant à la hauteur des murailles. Je parle, d'ailleurs, en général, et il ne faut jamais déduire l'excellence d'un tout de la perfection et bonté d'une de ses parties.

J'en dirai autant de la peinture et de la sculpture, desquelles il subsiste encore maintenant des œuvres admirables, dues à des maîtres de cette deuxième époque, entre autres celles de Masaccio, au Carmine, où l'on voit un homme nu qui tremble de froid, et d'autres peintures pleines de vivacité et de génie. Mais en général ces maîtres n'atteignirent pas à la perfection de ceux de la troisième époque, de laquelle nous parlerons en son temps, nous occupant simplement des autres pour le moment. Ceux-ci, pour nous occuper d'abord des sculpteurs, s'éloignèrent considérablement de la manière des primitifs, et l'améliorèrent tant qu'ils laissèrent peu à faire aux maîtres de la troisième époque. Leur manière fut plus gracieuse, plus naturelle, mieux ordonnée, avec plus de dessin et de proportion, en sorte que leurs statues commencèrent à paraître presque des personnes vivantes, et non plus des statues comme les œuvres de leurs devanciers : C'est ce que l'on remarque dans cette deuxième partie. Les figures de Jacopo dalla Quercia ont plus de mouvement, plus de grâce, plus de dessin et plus de fini ; celles de Filippo font preuve de plus d'étude des muscles, on y voit plus de jugement et de meilleures proportions ; il en est de même des œuvres de leurs disciples.

Lorenzo Ghiberti ajouta encore plus dans l'œuvre de la porte de San Giovanni où il fit preuve d'invention, d'ordre, de manière et de dessin, en sorte que ses figures paraissent se mouvoir et être animées. J'hésite d'ailleurs à ne pas mettre parmi les maîtres de la troisième époque Donato qui fut contemporain des précédents, parce que ses œuvres peuvent être mises en parallèle avec les beaux antiques. On peut dire de lui, dans cette deuxième partie, qu'il fut la règle des autres, parce qu'il eut à lui seul toutes les qualités qui existaient séparément dans

beaucoup d'autres. Il donna du mouvement à ses figures, avec une certaine vigueur et vivacité qui leur permettent de lutter avec les œuvres modernes, et comme je l'ai dit, pareillement avec les antiques.

Le même progrès eut lieu à cette époque dans la peinture, où Masaccio, ce maître excellent, abandonna complètement la manière de Giotto, pour les têtes, les draperies et les édifices, dans les nus, dans le coloris, dans les raccourcis qu'il rénova. Il inaugura ainsi cette manière moderne qui fut suivie par tous nos artistes, dans ces temps-là et jusqu'à nos jours, et qui, d'année en année, fut enrichie et embellie par plus de grâce, d'invention et d'ornements. On le verra en détail dans la vie de chacun, et l'on reconnaîtra une nouvelle manière de coloris, de raccourcis et d'attitudes naturelles ; une plus grande expression dans les mouvements de l'âme et les gestes du corps, avec une recherche évidente de se rapprocher plus de la vérité des objets naturels, dans le dessin ; enfin des physionomies telles qu'elles respirent la ressemblance et qu'elles font reconnaître ceux qu'elles doivent représenter.

Ainsi les maîtres de cette époque cherchèrent à imiter ce qu'ils voyaient dans la nature et rien de plus, et ainsi leurs œuvres en arrivèrent à être plus considérées et mieux comprises. Cela les encouragea à donner des règles aux perspectives, et à les faire fuir, de la même manière que se comportent les objets naturels. Ils allèrent ainsi observant les ombres et les lumières, la projection des ombres et les autres difficultés ; ils composèrent leurs sujets avec plus d'exactitude et de vraisemblance, ils s'efforcèrent de faire des paysages plus semblables à la réalité, avec des arbres, des verdure, des fleurs, des ciels, des nuages et autres choses de la nature. Aussi peut-on affirmer qu'à cette époque les arts non seulement ont crû depuis leur enfance, mais encore qu'ils sont parvenus à la floraison de leur jeunesse, de manière à faire espérer les fruits qui sont survenus ensuite, enfin qu'en peu de temps ils allaient parvenir à l'âge de la maturité.

Commençons donc, avec l'aide de Dieu, la vie de Jacopo dalla Quercia, sculpteur siennois, et ensuite passons à celles des autres architectes et sculpteurs, jusqu'à ce que nous arrivions à Masaccio. Comme celui-ci fut le premier à perfectionner le dessin dans la peinture, il nous montrera quelle obligation nous devons lui avoir, pour la renaissance qu'il a provoquée. Enfin, puisque j'ai choisi Jacopo pour faire de sa vie le début estimable de cette deuxième partie, je continuerai à suivre la progression des manières pratiquées par les différents artistes, et à rendre manifestes, en écrivant leurs vies, les grandes difficultés de ces arts, si beaux, si difficiles et si estimés.

---

## JACOPO dalla QUERCIA

*Sculpteur siennois, né en 1371 (?), mort en 1438*

JACOPO, fils de Maestro Piero (1) di Filippo, et né à la Quercia (2), petit pays du territoire de Sienne, fut le premier sculpteur, après Andrea Pisano, l'Orcagna et les autres maîtres dont nous avons déjà parlé, à montrer qu'un travail assidu et des études approfondies pouvaient permettre à la sculpture d'approcher de la nature, et même espérer de l'égaliser jusqu'à un certain point. Parmi ses œuvres, les premières qui méritent d'être mentionnées furent faites à Sienne, dans les circonstances suivantes, alors qu'il n'avait que dix-neuf ans. Les Siennois (3) ayant envoyé une armée contre les Florentins, sous les ordres de Gian Tedesco, neveu de Saccone da Pietramala, et de Giovanni d'Azzo Ubaldini, ce dernier tomba malade en campagne et fut ramené à Sienne où il mourut. Les Siennois qui regrettèrent fort sa mort, lui dressèrent parmi les funérailles qui furent magnifiques, une construction en bois, pyramidale, surmontée de sa statue équestre, plus grande que nature, qui fut exécutée par Jacopo d'une manière aussi judicieuse qu'originale. Il trouva le moyen de faire ce qui était nouveau, l'ossature du cheval et du cavalier de morceaux de bois assemblés soigneusement, entourés de foin et d'étoupes étroitement serrées avec des cordes, et recouverts d'une composition de terre mélangée avec un véritable ciment de pâte, de colle et de bourre de laine. Ce mode d'opérer fut regardé, et l'est encore, comme vraiment préférable à tous les autres, parce que, si un pareil ouvrage est pesant en apparence, une fois sec il devient extrêmement léger, et, si on le recouvre d'une couche de couleur blanche, il ressemble au marbre, et devient agréable à l'œil. Ajoutons qu'il offre l'avantage de ne pas se

(1) Pietro d'Angelo di Guarnieri, orfèvre.

(2) Quercia Grossa, à quelques milles de Sienne.

(3) Il y a ici un peu de confusion. Ubaldini, mort à Sienne en 1390. Les Siennois l'honorèrent d'un tombeau dans le Dôme, et le firent peindre, armé et à cheval, sur un tableau aujourd'hui perdu, dans la chapelle San Savino. Gian Tedesco, mort à Orvieto en 1395, et enterré dans le Dôme de Sienne. La statue équestre en bois [celle dont il s'agit] fut détruite en 1506.

fendre, ce qui arrive généralement aux statues exécutées simplement en terre. Aujourd'hui on ne fait pas autrement les modèles de sculpture, pour le plus grand avantage des artistes, qui ont ainsi toujours l'exemplaire sous les yeux, avec ses justes mesures. Ils doivent donc être grandement reconnaissants de ce procédé à Jacopo, qui, dit-on, en est l'inventeur.

Il exécuta ensuite à Sienne deux bas-reliefs en bois de tilleul, dans lesquels il traita les figures, les barbes et les cheveux avec une patience merveilleuse. Après ces sculptures qui furent placées dans la cathédrale (1), il fit en marbre plusieurs Prophètes de petites dimensions qui sont sur la façade de la même église (2). Il aurait sans doute continué à travailler pour cet édifice, si son protecteur, Orlando Malevolti, n'eût pas été chassé par les Siennois (3), qui étaient en proie à la peste, à la famine et aux discordes intestines.

Ayant donc quitté Sienne, il se rendit à Lucques, où il fit (4) dans l'église San Martino, pour Paolo Guinigi, seigneur de cette ville, le tombeau de sa femme (5) qui était morte peu de temps auparavant. Le soubassement en marbre, orné d'enfants qui soutiennent une guirlande, et exécutés avec une telle vérité qu'on les croirait de chair, est surmonté du sarcophage, sur lequel est couchée la statue de la morte, aux pieds de laquelle est un chien sculpté dans le même bloc, emblème de sa fidélité conjugale (6). L'an 1429, après le départ, ou plutôt l'expulsion, de Paolo, qui rendit la liberté à la ville de Lucques, ce tombeau fut enlevé de sa place et presque entièrement ruiné, en haine de Guinigi. Cependant la beauté de la statue et de l'ornementation le préserva d'une destruction totale et, peu après, le sarcophage et la statue furent replacés avec soin, à côté de la porte de la sacristie, où on le voit encore aujourd'hui.

Jacopo ayant appris qu'à Florence l'Art des Marchands de Calimara voulait faire exécuter en bronze une des portes du temple de San Giovanni (7), dont une, déjà, avait été faite par Andrea Pisano, accourut

(1) N'existent plus.

(2) Renseignement insuffisant. Jacopo est mentionné pour la 1<sup>re</sup> fois en 1417, dans les comptes du Dôme.

(3) En 1391.

(4) Vers 1413.

(5) Ilaria, fille de Carlo, marquis del Carretto, morte le 8 décembre 1405.

(6) Il reste de ce tombeau la statue de Ilaria avec un fragment de la base, à la place indiquée par Vasari ; un autre fragment de la base est au Musée National de Florence.

(7) Concours de 1402 ; quelques inexactitudes, voir la vie de Ghiberti.



dans cette ville, pour se faire connaître, attendu que le travail devait être alloué à celui qui, dans la composition d'un des compartiments de la porte, aurait le plus fait preuve de savoir et de talent. Il présenta non seulement un modèle, mais le compartiment lui-même, entièrement achevé et poli, qui obtint un tel succès que, si Jacopo n'avait pas eu pour concurrents Donatello et Filippo Brunelleschi, artistes excellents, auxquels à la vérité il se montra inférieur, ce travail, si important, lui aurait été adjugé. Les choses ayant tourné autrement, il se rendit à Bologne, où Giovanni Bentivoglio, qui le protégeait, décida les fabriciens de San Petronio à lui confier l'exécution, en marbre, de la porte principale de cette église (1). Il résolut de la faire tudesque [*gothique*], pour rester dans le style de l'église, et remplit l'espace vide entre l'arc et les pilastres qui supportent la corniche, de petits sujets travaillés avec un soin incroyable. Il sculpta de sa main tous les feuillages et les ornements de la porte, qui lui coûta douze ans d'études et de travail. Sur les pilastres, qui soutiennent l'architrave, sur la corniche, et sur l'arc lui-même, on voit cinq histoires par pilastre, et cinq sur l'architrave, en tout quinze bas-reliefs différents, dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament, depuis la Création de l'homme jusqu'au Déluge. Jacopo rendit ainsi un éminent service à l'art, car depuis les anciens maîtres personne ne s'était occupé de la sculpture en bas-reliefs, plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route. Sur l'arc de la porte il fit trois statues en marbre, de grandeur naturelle et en ronde-bosse, savoir une Vierge, très belle, tenant l'Enfant Jésus, San Petronio et un autre saint, dont la disposition et les attitudes sont admirables. Après cet ouvrage, Jacopo, appelé avec instances à Lucques, s'y rendit volontiers et y fit, à San Friano, pour Federigo dit Maestro Trenta del Veglia, un bas-relief de marbre qui contient une Madone tenant son fils dans ses bras, saint Sébastien, sainte Lucie, saint Jérôme et saint Sigismond, d'un style, d'une grâce et d'un dessin remarquables. Sur la prédelle, au-dessous de chaque saint, on voit quelques traits de sa vie représentés en demi-relief. Cette œuvre est agréable à l'œil, en ce sens que Jacopo fit fuir, avec grand art, ses figures, en les plaçant sur des plans différents, et en les faisant de plus en plus petites. Il inspira de plus à ceux qui vinrent après lui l'idée de donner à leurs œuvres plus de grâce et de beauté par de nouveaux moyens, en sculptant sur deux plaques de

(1) Giovanni Bentivoglio fut assassiné en 1402, et ce n'est pas lui, mais l'archevêque d'Arli, légat du pape à Bologne, qui appela Jacopo dans cette ville. Le contrat est du 28 mars 1425, pour le prix de 3.600 florins d'or. Les figures ne furent sculptées qu'en 1430.

marbre, traitées en demi-relief, pour servir de sépultures, les statues en grandeur naturelle de Federigo, donateur de l'œuvre, et de sa femme, au-dessous desquelles on voit cette inscription : *Hoc opus fecit Jacobus Magistri Petri de Senis, 1422 (1)*.

Il alla ensuite à Florence où sa grande réputation engagea les fabri-  
ciens de Santa Maria del Fiore à lui faire sculpter, en marbre, le fron-  
tispice, au-dessus de la porte de l'église qui mène à la Nunziata. Il y  
représenta, dans une auréole, la Madone portée au ciel par un chœur  
d'anges, qui chantent et jouent de divers instruments, avec le plus beau  
mouvement et les plus belles attitudes qu'on ait vus jusqu'alors, car il  
donna autant de hardiesse que de légèreté à leur vol. La Vierge est d'une  
grâce et d'une modestie inimaginables ; les plis des draperies sont pleins  
de souplesse, et laissent voir, tout en couvrant ses membres, leurs  
moindres mouvements. A ses pieds se tient saint Thomas qui reçoit sa  
ceinture. Ce travail fut terminé, en quatre ans, par Jacopo, qui était sti-  
mulé par l'exemple de Donatello, de Brunelleschi et de Ghiberti. De  
l'autre côté de la Vierge, et vis-à-vis de saint Thomas, il représenta un  
ours montant sur un poirier, idée bizarre qui fut vivement commentée,  
et que chacun expliquera comme il voudra (2).

Désireux de revoir sa patrie, il retourna à Sienne, où, dès son arrivée,  
l'occasion s'offrit pour lui de laisser un souvenir honorable dans cette  
ville. En effet, la Seigneurie, désireuse d'entourer d'une riche orne-  
mentation en marbre la fontaine qui recevait les eaux amenées sur la  
grande place par Agnolo et Agostino, en 1343, alloua cette œuvre à  
Jacopo (3), et lui donna deux mille deux cents écus d'or. Ayant pré-  
senté un modèle (4) et fait venir les marbres nécessaires, il y mit la  
main et termina son travail (5), à la grande satisfaction de ses conci-  
toyens, qui ne l'appelèrent plus Jacopo dalla Quercia, mais bien Jacopo  
dalla Fonte.

Il plaça au milieu de sa composition la glorieuse Vierge Marie, pro-

(1) Cette inscription est gravée sur l'autel et non sur le bas-relief, qui est daté 1416.

(2) Existe encore, sculpture restituée à Nanni d'Antonio di Banco, qui en reçoit un paiement partiel de 20 florins, le 28 juin 1418. (Comptes du Dôme.) En 1421, Nanni est payé de ce qui lui restait dû. D'après la quittance de 1418, les deux têtes de vieillard et de jeune homme, en demi-relief, furent sculptées par Donatello qui reçut 6 florins en paiement.

(3) Le 22 janvier 1409, pour le prix de 2.000 florins d'or.

(4) Le 13 juillet 1412.

(5) Le travail terminé, Jacopo reçut 2280 florins d'or, le 20 octobre 1419. Cette fontaine, qui tombait en ruines, fut complètement restaurée, de 1858 à 1866, par Tito Sarrocchi de Sienne.

tectrice de la ville, un peu plus grande que les autres figures, et autour d'elle les sept Vertus théologiques, dont les têtes délicates et expressives montrent qu'il commençait à entrer dans la bonne voie, en répudiant la vieille manière des sculpteurs précédents. En outre, il y figura plusieurs sujets de l'Ancien Testament, c'est-à-dire la Création de l'Homme et de la Femme, et le Péché originel. Dans la représentation de la première femme, on voit une si belle figure, une grâce et une attitude si séduisantes dans le geste de tendre la pomme à Adam, que l'on devine qu'il ne pourra la refuser. N'oublions pas le reste de l'œuvre, orné de très beaux enfants, de lions et de louves, emblèmes de la ville, que Jacopo traita avec une rare habileté professionnelle et qu'il termina en douze ans.

On a également de sa main trois bas-reliefs en bronze (1), extrêmement beaux, de la vie de saint Jean-Baptiste, qui entourent les fonts baptismaux de l'église San Giovanni, située au-dessous du Dôme; et quelques statuette, en bronze comme les bas-reliefs, hautes d'une brasses et séparant les bas-reliefs, qui sont vraiment belles et dignes d'éloge. En récompense de ces travaux et pour ses qualités personnelles, Jacopo mérita d'être nommé chevalier par la Seigneurie de Sienne (2), et peu après fabricant de la cathédrale (3). Il exerça cette charge durant trois années, et jamais la fabrique ne fut mieux dirigée. Finalement, accablé par la fatigue d'un travail continu, il mourut à l'âge de 64 ans (4) et fut enterré honorablement; sa mort fut un deuil universel.

Matteo (5), sculpteur lucquois, fut un de ses élèves. Il fit dans sa patrie, en 1444 (6), pour Domenico Galignano, dans l'église San Martino, le petit temple octogone en marbre qui renferme l'image de la Sainte-Croix, que l'on prétend avoir été sculptée miraculeusement par Nicodème, l'un des soixante-douze disciples du Sauveur. Il laissa également un saint Sébastien en marbre, haut de trois brasses (7), dont l'attitude, le dessin et l'exécution sont vraiment remarquables. — Un

(1) On ne peut lui attribuer avec certitude, à San Giovanni, que la statuette de saint Jean, les reliefs des Prophètes et de Zaccharie.

(2) Le 1<sup>er</sup> août 1435.

(3) Le 8 février 1435.

(4) Le 20 octobre 1438 (Archives du Dôme); son testament est du 3 octobre. Il fut enterré dans le Dôme de Sienne.

(5) Matteo Civitali, 1435-1501.

(6) A cette date, il avait neuf ans.

(7) Actuellement dans la collection Gualandi, à Pise.

autre disciple de Jacopo, Niccolo Bolognese (1) termina divinement la châsse en marbre commencée par Niccolo Pisano, et qui contient le corps de saint Dominique. Outre le profit, il en retira l'honneur d'être désormais appelé Niccolo dell' Arca. Il termina ce travail en 1460, et fit ensuite, en 1478, sur la façade du palais habité aujourd'hui par le légat, une Vierge en bronze (2), haute de quatre brasses. En somme, il fut un vaillant maître et se montra digne élève de Jacopo dalla Quercia.

## Niccolo di PIERO

*Sculpteur et architecte arétin, né en 1353, mort en 1420*

Autant la nature fut prodigue envers Niccolo di Piero (3), sculpteur arétin, en lui donnant un esprit vif et richement doué, autant la fortune lui fut avare de ses biens. Étant pauvre et ayant reçu quelque injure de sa famille, il quitta sa patrie pour Florence, après avoir fructueusement étudié sous la direction de Maestro Moccio, sculpteur siennois, qui n'était pas cependant des plus habiles. Dans les premiers temps de son séjour à Florence, il accepta tout ce qu'on voulut lui donner à faire, parce que la pauvreté et le besoin le pressaient et qu'il avait pour rivaux plusieurs jeunes artistes, qui étudiaient et travaillaient la sculpture à qui mieux mieux. Enfin, après de rudes efforts, il devint assez bon sculpteur, pour que les fabriciens de Santa Maria del Fiore lui donnassent à faire deux statues pour le Campanile. Elles furent placées du côté de la Canonica (4), encadrant celles que fit plus tard Donatello, et furent trouvées remarquables, car on n'en avait pas encore vu de plus belles en ronde-bosse. Chassé de Florence par la peste de 1385, il retourna à Arezzo où il trouva qu'à la suite du fléau, la Confrérie de Santa Maria della Misericordia était devenue extrêmement riche, grâce aux legs et aux donations qu'elle avait reçus de diverses personnes de la ville, en récompense du dévouement de ses membres à soigner les malades et à enterrer les morts. Elle résolut de faire

(1) Niccolo d'Antonio, né en Dalmatie, ou à Bari, mort à Bologne, le 2 mars 1495; chargé de terminer l'Arca de l'église San Domenico, le 20 juillet 1469. Michel-Ange y travailla également. — Sculpture en place.

(2) Erreur ; en terre cuite, existe encore.

(3) Inscrit au Livre des Peintres : *Nicholo di Piero scarpellatore aretino mccccx*. Son vrai nom était Niccolo di Piero Lamberti, et son surnom Pela.

(4) Encore en place.

construire la façade de sa maison en pierre grise, faute de marbré, et en donna la direction à Niccolo, à charge de la faire dans le style tudesque [*gothique*] adopté pour le reste de l'édifice. Il la conduisit à bonne fin, avec l'aide de tailleurs de pierre, de Settignano, et sculpta lui-même, pour le demi-cintre du milieu, une Vierge portant l'Enfant Jésus et abritant sous son manteau, que des anges tiennent ouvert, le peuple d'Arezzo, en faveur duquel intercèdent San Laurentinio et San Pergentino, agenouillés (1). Dans les deux niches, qui sont de chaque côté, il plaça deux statues, hautes de trois brasses, représentant saint Grégoire, pape, et San Donato, évêque et protecteur de la ville. Comme on peut le voir par ces œuvres, il avait déjà, dans sa jeunesse, fait, au-dessus de la porte de l'évêché, trois grandes figures en terre cuite (2), qui sont actuellement ruinées, en grande partie, par les intempéries, de même qu'un saint Luc, en pierre de macigno, fait par lui, à la même époque, et placé sur la façade de cet évêché. Il fit pareillement, en terre cuite, dans l'église paroissiale, une très belle figure de San Biagio (3), pour la chapelle de ce saint et, dans l'église de Sant' Antonio, saint Antoine également en terre cuite et en ronde-bosse, ainsi qu'un autre saint assis, au-dessus de la porte de l'hôpital de ce lieu (4).

Pendant qu'il y travaillait, ainsi qu'à d'autres œuvres analogues, les murs de Borgo San Sepolcro ayant été renversés par un tremblement de terre, il dressa un nouveau plan d'après lequel ils furent rebâtis plus solidement qu'ils n'étaient auparavant. Aussi, continuant à travailler, tant à Arezzo que dans les pays environnants, Niccolo était tranquille et à l'aise, quand la guerre, souveraine ennemie des arts, le força de partir ; en effet, les fils de Piero Saccone ayant été chassés de Pietramala (5), et le château ayant été détruit jusqu'aux fondations, la ville d'Arezzo et tout le pays étaient sens dessus dessous.

Étant donc revenu à Florence où il avait déjà travaillé, il fit pour l'Œuvre du Dôme une statue en marbre, de quatre brasses de hauteur (6), qui fut posée à gauche de la porte principale. Dans cette statue,

(1) La décoration de cette façade existe encore ; restituée à Bernardo Rossellino, 1434.

(2) Représentant la Vierge, San Donato et saint Grégoire ; existent encore, ainsi que le saint Luc, mais en très mauvais état.

(3) N'existe plus.

(4) Ces deux saints existent encore.

(5) En 1384.

(6) Statue de saint Marc, actuellement dans l'abside, première chapelle à droite. La statue de saint Jean (première chapelle à gauche) fut commandée en 1408 à Donatello, et la même année, le saint Luc (deuxième chapelle à droite), à Nanni d'Antonio di Banco. La dernière statue devait être donnée à faire à celui des trois

qui représente un évangéliste assis, Niccolo fit preuve de beaucoup de talent ; elle fut couverte d'éloges, car jusqu'alors on n'avait rien vu de mieux. Il se rendit ensuite à Rome, sur la demande du pape Boniface IX, qui lui confia, comme au meilleur architecte de son temps, le soin de fortifier le château Saint-Ange et de lui donner une meilleure forme. De retour à Florence, il fit pour les maîtres de la Zecca, sur le coin d'Or San Michele qui regarde l'Arte della Lana, deux petites figures en marbre (1), que l'on plaça au-dessus de la niche qui contient le saint Mathieu, sculpté ultérieurement ; elles furent si bien réussies et s'adaptent si bien à la cime de ce tabernacle qu'elles furent et sont encore maintenant très estimées. Il parut, à tous, que Niccolo s'était surpassé dans ce travail, n'ayant rien fait de mieux jusque-là. Son crédit alors fut tel qu'il mérita d'être compté parmi ceux à qui l'on demanda un modèle pour les portes de bronze de San Giovanni. Il est vrai que son modèle ne fut pas accepté, et que le travail fut alloué à un autre, comme nous le dirons plus tard.

Niccolo alla ensuite à Milan, où il fut nommé directeur des travaux du Dôme (2) et où il laissa quelques sculptures qui plurent infiniment. Enfin, il fut rappelé dans sa patrie par les Arétins qui voulaient lui faire exécuter un tabernacle pour le Saint-Sacrement. Dans sa route de retour, il dut s'arrêter à Bologne et faire dans le couvent des Frères Mineurs le tombeau du pape Alexandre V, qui était mort dans cette ville (3). Bien qu'il opposât une grande résistance, il dut se rendre aux prières de Messer Lionardo Bruni, Arétin, qui avait été le secrétaire favori de ce pontife. Il exécuta dans ce tombeau, où il représenta le pape au naturel. Il est vrai que, faute de marbre et de bonne pierre, il le fit, ainsi que l'ornementation et la statue du pape posée sur le sarcophage, en stuc et en terre cuite ; ce tombeau est derrière le chœur de l'église. Après avoir achevé ce travail, il tomba gravement malade, et ne tarda pas à mourir, à l'âge de 67 ans, l'an 1417 (4). On l'enterra dans l'église des Frères Mineurs.

sculpteurs qui aurait produit la meilleure œuvre. Mais le contrat ne fut pas exécuté, car le saint Mathieu (deuxième chapelle à gauche) fut sculpté de 1409 à 1416, par Bernardo di Piero Ciuffagni (1381-1457).

(1) Existent encore ; elles représentent l'Ange de l'Annonciation et la Vierge, actuellement sans tête.

(2) On ne trouve pas son nom dans les Archives du Dôme. Un certain Niccolo Selli d'Arezzo est au service de G. Galeazzo Visconti (travaux de la Certosa).

(3) En 1410. Son tombeau a été transporté au cimetière de la Certosa.

(4) L'an 1420.

## DELLO

*Peintre et sculpteur florentin, né en 1404 (1), mort en (?)*

Bien que Dello, artiste florentin, n'ait jamais eu, pendant sa vie et depuis sa mort, que la réputation de peintre, il s'occupa néanmoins de sculpture. C'est ainsi que, longtemps avant de commencer à peindre, il fit en terre cuite, sur l'arc qui surmonte la porte d'entrée de Santa Maria Nuova, un Couronnement de la Vierge (2), et un groupe (3) des douze Apôtres dans l'intérieur de l'église. Il exécuta en outre un Christ mort, sur les genoux de la Vierge (4), dans l'église des Servi et beaucoup d'autres ouvrages par toute la ville (5). Mais, voyant qu'il ne gagnait pas assez à ce métier, pour être à l'abri du besoin et étant d'un caractère capricieux, il résolut, ayant un bon dessin, de s'adonner à la peinture, il y réussit assez bien, d'autant qu'il apprit rapidement à tirer bon parti des couleurs, comme on peut s'en rendre compte par beaucoup de peintures qu'il fit dans sa patrie, et particulièrement par ses figures de petites dimensions qui ont meilleure grâce que ses grandes. Cette chose fut très heureuse pour lui, car à cette époque on avait l'habitude de meubler les appartements avec de grands coffres en bois sculpté, dont l'intérieur était garni en toile, ou en soie, suivant le rang ou la fortune des possesseurs, pour conserver des vêtements, ou d'autres objets précieux. Tout le monde faisait orner de peintures ces coffres, et outre les sujets, épisodes et histoires qui étaient peints sur les grands et petits côtés, certains y faisaient ajouter les armes ou emblèmes de leurs maisons. Les sujets que l'on représentait de préférence, sur le devant, étaient des fables tirées d'Ovide et d'autres poètes, ou des histoires racontées par les historiens grecs et latins, ou bien encore des chasses, des joutes, des nouvelles d'amour et choses analogues, selon la préférence de chacun. On couvrait encore de semblables peintures, les lits, les dos de sièges, les corniches, en un mot cette infinité d'objets qui meublaient ou

(1) Dans la déclaration de son père au Catasto de 1427, il est dit que Dello a 24 ans ; dans celle de 1430, 26 ans ; dans celle de 1443, 25 ans. — Dello (abrégé de Daniello) di Niccolo Delli, immatriculé en 1433 : xxvi januari. *Pro Dello Nicolai Delli pictore populi Sancti Frediani de Florentia.*

(2) Existe encore ; restitué à Bicci di Lorenzo, 1424.

(3) N'existe plus.

(4) Existe encore.

(5) En 1425, il est à Sienne et y a fait un Jacquemard de bronze, pour l'horloge de la tour du palais. Dans le contrat d'allocation, qui est du 21 mars 1425, il est appelé *Dello Nicholai de Florentia.*

décoraient les appartements et dont il s'est conservé un grand nombre par toute la ville. Cette mode fut tellement en faveur pendant nombre d'années que les meilleurs peintres ne rougissaient pas d'enrichir de leurs peintures et de dorer de pareils objets, besogne dont bien des artistes d'aujourd'hui rougiraient. Et pour prouver la vérité de ce que j'avance, je dirai qu'on a vu jusqu'à notre époque des coffres, des sièges et des corniches, dans les appartements de Laurent le Magnifique, sur lesquels avaient été représentés, par la main des artistes les plus illustres et avec un art merveilleux, les joutes, les tournois, les chasses, les fêtes et autres spectacles de son temps.

Dello, étant donc passé maître dans ce genre, ne fut occupé pendant plusieurs années qu'à peindre des coffres, des sièges, des lits et autres meubles. On peut dire que c'était son unique profession, et il en tira honneur et profit.

Il peignit, en autre choses, pour Giovanni de' Medici, un ameublement complet, qui fut estimé chose rare et vraiment belle, comme on peut s'en assurer par ce qui en reste. On dit qu'il fut aidé par Donatello, encore très jeune, qui modela, en stuc, en plâtre et en brique écrasée, divers sujets et ornements en relief, qui furent ensuite dorés et relevèrent admirablement les peintures.

Il peignit à fresque et en camaïeu un coin du cloître de Santa Maria Novella, où il représenta Isaac donnant sa bénédiction à Esaü (1). Peu de temps après, il alla en Espagne et se mit au service du roi ; il obtint un crédit qui dépassa tout ce qu'un artiste pourrait désirer. Bien qu'on ne sache pas exactement quelles œuvres il produisit (2), elles durent être fort belles, car il revint dans sa patrie comblé d'honneurs et de richesses. Il lui prit, en effet, fantaisie, au bout de quelques années, et ayant été royalement récompensé de ses peines, de revenir à Florence, pour montrer à ses amis comment, d'une extrême pauvreté, il avait su arriver à une grande opulence. Étant allé demander congé au roi, non seulement ce prince le lui accorda, mais encore, pour lui témoigner plus vivement sa gratitude, il le nomma chevalier.

De retour à Florence, il se vit refuser la confirmation de ses privilèges, par suite des intrigues de Filippo Spano degli Scolari, qui revint à cette époque (3) victorieux de la guerre des Turcs, comme grand sénéchal du roi de Hongrie. Dello écrivit en Espagne, se plaignant de cette injure

(1) Côté ouest du Chiostro Verde, première fresque. Dello peignit les côtés sud et ouest de ce cloître. (Fresques très altérées.)

(2) Il ne reste rien de lui en Espagne ; il signait *Dello eques florentinus*.

(3) Il ne revient qu'une fois à Florence, en 1410.



au roi, qui le recommanda si chaudement à la Seigneurie, qu'on lui accorda sans retard ce qu'il demandait. Mais il s'aperçut bientôt que l'envie et la méchanceté, qui avait déjà tourmenté sa jeunesse, quand il était très pauvre, ne le laisseraient jamais en repos dans sa patrie ; aussi il demanda et obtint du roi de retourner en Espagne (1) où il fut très bien accueilli, et où il vécut jusqu'à sa mort, en grand seigneur, ne peignant plus qu'habillé d'un costume de brocart. Il mourut à l'âge de 49 ans.

Dello n'était pas très bon dessinateur, mais il fut un des premiers à rendre, avec quelque jugement, la musculature dans la représentation des corps nus. Paolo Uccello introduisit son portrait dans une fresque (2), en clair-obscur, du cloître de Santa Maria Novella, qui représente l'ivresse de Noé découverte par son fils Cham.

---

## Nanni d'ANTONIO di BANCO

*Sculpteur florentin, né en 13. . . , mort en 1412*

Nanni d'Antonio di Banco (3), qui, n'étant pas d'origine plébéienne, et possédant un riche patrimoine, s'adonna à la sculpture, non seulement ne rougit pas d'apprendre et d'exercer un pareil métier, mais encore s'en fit grand honneur. Sa carrière fut assez brillante pour qu'il en retirât une renommée éternelle, d'autant plus qu'il l'embrassa, non par besoin, mais par amour de l'art. Bien qu'il fut élève de Donato (4), j'ai placé son histoire avant celle de son maître, parce qu'il mourut longtemps avant lui. Il était d'un caractère grave, modeste et bienveillant. On lui doit la statue en marbre de saint Philippe (5), qui est sur un des pilastres extérieurs de l'oratoire d'Or San Michele. Cette œuvre avait d'abord été allouée à Donato par l'Art des Cordonniers, mais comme ils ne tombèrent pas d'accord sur le prix, ils la lui retirèrent, pour en charger Nanni qui leur promit de se contenter de ce qu'on lui donnerait. Mais la chose ne se termina pas ainsi, car la statue finit et

(1) En 1448. Il vivait encore en 1464, car Filarète le mentionne parmi les artistes vivants, dans la dédicace de son *Traité d'Architecture*, écrit entre 1464 et 1466.

(2) Existe encore en mauvais état, côté est du Chiostro Verde. Dello est représenté par la figure de Cham.

(3) Porté à la Matricule des tailleurs de pierre, le 2 février 1405. Son père était maître tailleur de pierre, au service de l'Œuvre du Dôme, en 1405.

(4) Appelé généralement Donatello.

(5) En place.

mise en place, il demanda un prix beaucoup plus élevé que celui de Donato. Les deux parties ayant confié l'estimation à Donato, les consuls de l'art des Cordonniers croyaient fermement que, par envie, et pour se venger de ne pas avoir eu la statue, il fixerait un prix bien inférieur à celui qu'il avait demandé pour lui. Mais ils furent bien désappointés quand Donato jugea que la statue de Nanni devait être payée beaucoup plus que Nanni n'avait demandé, et ne voulant pas accepter cette décision, ils s'écrièrent : « Pourquoi, toi qui l'aurais faite pour un prix moindre, l'estimes-tu plus étant de la main d'un autre et veux-tu nous forcer à lui donner plus qu'il n'en demande ? Tu reconnais cependant avec nous que cette statue serait meilleure si elle était sortie de tes mains. » Donato leur répondit, en riant : « Ce bon homme n'est pas, comme sculpteur, ce que je suis, et peine beaucoup plus que moi en travaillant ; aussi il vous faudra, pour le récompenser, lui payer le temps qu'il a dépensé, si vous êtes des hommes justes, comme j'aime à le croire. » Le compliment de Donato eut plein effet, car les deux parties s'étaient engagées d'avance à accepter sa décision. Le saint Philippe est heureusement posé ; la tête est pleine de vivacité et de naturel. Les draperies ne sont pas raides et se plient, au contraire, bien aux mouvements du corps. A côté de la niche qu'il occupe, on en voit une autre contenant quatre statues de saints en marbre (1), qui furent demandés à Nanni, par l'Art des Forgerons, des Menuisiers et des Maçons. On raconte que, quand elles furent terminées, comme il les avait sculptées séparément, il n'en put faire entrer que trois dans la niche, d'autant plus qu'il en avait exécuté quelques-unes les bras ouverts. Désespéré, Nanni pria Donato de lui venir en aide, et de réparer sa maladresse ; celui-ci lui dit en riant de sa mésaventure : « Si tu me promets de me payer, ainsi qu'à tous mes jeunes élèves, un bon dîner, je me fais fort de faire entrer, sans difficulté, tous les saints dans la niche. » Ce que Nanni ayant promis bien volontiers, Donato l'envoya à Prato prendre quelques mesures et traiter certaines affaires qui devaient l'y retenir plusieurs jours. Pendant son absence, il se mit à l'œuvre avec tous ses élèves, réduisit une épaule à l'un, un bras à l'autre, les rapprocha, fit passer le bras de l'un sur l'épaule de l'autre et, en un mot, les agença si bien qu'il répara la bévue de Nanni et que maintenant il est impossible de s'en douter. Le groupe en effet est tel que ces statues montrent des signes manifestes de concordance et d'unité. Nanni, à son retour, le remercia vivement et lui paya de bon cœur un riche dîner.

(1) En place.

Au dessous de ces quatre saints, dans l'ornement du tabernacle, il y a un relief en marbre qui représente un statuaire sculptant une figure d'enfant, et un maître maçon qui travaille, aidé par deux ouvriers ; toutes ces petites figures sont bien disposées et paraissent appliquées attentivement à ce qu'elles font.

Quand on entre dans Santa Maria del Fiore, et par la porte principale, on voit, à gauche, un Évangéliste (1) de la main de Nanni et qui, pour cette époque, est assez remarquable. On lui attribue encore le saint Éloi, que la Compagnie des Maréchaux a fait placer à l'extérieur de l'Oratoire d'Or San Michele, et le tabernacle en marbre, au bas duquel on voit saint Éloi, ferrant un cheval possédé du diable (2). Nanni en retira de grands éloges, et sa renommée aurait été en grandissant s'il n'était mort étant encore jeune. Ses œuvres, bien que peu nombreuses, lui assurent un rang honorable parmi les sculpteurs et, comme il était citoyen florentin, il remplit plusieurs charges dans sa patrie (3). Il s'y comporta, comme dans toutes ses autres affaires, en homme juste et raisonnable, aussi fut-il très aimé. Il mourut d'un mal d'entrailles, en 1430 (4), à l'âge de 47 ans.

## LUCA della ROBBIA

*Sculpteur florentin, né en 1400, mort en 1482*

Luca della Robbia, sculpteur florentin, naquit à Florence l'an 1388 (5), dans la maison de ses ancêtres, près de l'église San Barnaba, et il y fut élevé avec beaucoup de soin. On lui apprit non seulement à lire et à écrire, mais encore à faire tous les comptes dont il pouvait avoir besoin, selon l'habitude de la plupart des Florentins. Son père le plaça ensuite, pour apprendre l'orfèvrerie, auprès de Leonardo di Ser Giovanni, qui était regardé comme le plus habile orfèvre qu'il y eût alors à Florence. Ayant donc appris à dessiner et à modeler en cire, sous la direction de ce maître, Luca s'enhardit et essaya de faire quelques

(1) Saint Luc, dans l'abside de San Zanobi, deuxième chapelle à droite.

(2) Existe encore.

(3) Il n'est nommé dans aucun document.

(4) Mort en 1421 ; son testament est du 8 février.

(5) Luca, fils de Simone di Marco della Robbia, est né en 1400, d'après la déclaration de son père, faite en 1427, dans laquelle Luca est dit avoir 27 ans. Il naquit dans une maison, Via San Egidio. Son père acheta ensuite la maison indiquée par Vasari, Via Guelfa.

travaux en marbre et en bronze : il y réussit si bien qu'il abandonna tout à fait l'orfèvrerie et se donna tout entier à la sculpture, maniant le ciseau le jour et dessinant la nuit. Souvent le froid le saisissait au milieu de la nuit ; mais, pour ne pas cesser de dessiner, il se réchauffait les pieds en les mettant dans une corbeille pleine de ces copeaux que les menuisiers enlèvent des planches, quand ils les travaillent au rabot.

Il avait à peine quinze ans, quand il fut appelé, avec d'autres jeunes sculpteurs, à Rimini, par Sigismond di Pandolfo Malatesta (1), seigneur de cette ville, qui faisait alors construire une chapelle dans l'église de San Francesco et un tombeau pour sa femme, morte auparavant (2). Luca donna une preuve de son savoir dans quelques bas-reliefs, qu'on y voit encore maintenant, avant qu'il fût rappelé, par les fabriciens de Santa Maria del Fiore, à Florence, où il fit pour le Campanile cinq petits bas-reliefs en marbre (3) qu'on a placés du côté de l'église et qui manquaient, d'après le projet de Giotto, à côté de ceux représentant les Sciences et les Arts et qu'on doit à Andrea Pisano, comme nous l'avons déjà dit. Dans le premier, Luca représenta Donato, enseignant la grammaire ; dans les quatre autres, Platon et Aristote personnifient la Philosophie, un joueur de luth la Musique, Ptolémée l'Astrologie et Euclide la Géométrie. Ces divers sujets, pour le fini, la grâce et le dessin du travail, sont bien supérieurs aux deux bas-reliefs dans lesquels Giotto montra la Peinture sous la figure d'Apelles, et la Sculpture sous celle de Phidias.

Aussi les fabriciens, reconnaissant le mérite de Luca, et persuadés par Messer Vieri de' Medici, grand citoyen populaire, qui l'aimait beaucoup, lui donnèrent à faire, l'an 1405 (4), l'ornementation en marbre du grand orgue, que l'Œuvre faisait construire et qui devrait être placé au-dessus de la porte de la sacristie. Luca représenta, sur les différents compartiments du soubassement, des chœurs de musiciens et de chanteurs, qu'il traita avec un tel art, que, bien que la tribune soit élevée de seize brasses au-dessus du sol, on distingue le gonflement des joues de ceux qui chantent, les gestes de celui qui bat la mesure en frappant sur l'épaule des apprentis, en somme tout ce qui caractérise la musique par le moyen du chant, de la danse et du jeu des instruments ; sur la corniche sont deux anges

(1) Malatesta commença l'église San Francesco, en 1447. Vasari fait donc erreur.

(2) Le tombeau d'Isotta fut construit de son vivant, en 1450.

(3) Commandés le 30 mai 1437, terminés en 1440. Le 10 mai 1440, Luca reçoit en paiement 70 florins d'or sur les 100 qu'il devait avoir. Ces bas-reliefs existent encore.

(4) Erreur ; en 1431 ; travail terminé vers 1440. Actuellement au musée du Dôme.

nus, de métal doré (1), d'un fini extraordinaire. On peut en dire autant de toute l'œuvre, qui fut regardée comme une chose rare, bien qu'elle n'égalé pas la tribune de l'orgue placée vis-à-vis (2), et que Donatello exécuta avec plus de jugement et d'habileté professionnelle, car il laissa ses figures presque à l'état d'ébauches de manière que, de loin, elles produisent plus d'effet que celles de Luca. L'œuvre de celui-ci, bien que dessinée et exécutée avec grand soin, est trop finie et trop fouillée, ce que n'apprécie plus l'œil à une certaine distance. C'est à quoi doivent faire attention les artistes, car l'expérience a prouvé qu'une statue ou une peinture, vue de loin, a infiniment plus de force et de relief, si elle est largement ébauchée, que si elle est minutieusement finie. Très souvent, en outre, dans le feu de la composition et en quelques coups, l'artiste donne à ses ébauches une vigueur qui ne fait que s'affaiblir, et disparaît même sous les mains de ceux qui ne savent pas s'arrêter à temps dans leur travail de retouches. Il y a cependant des exceptions. Par malheur, le vulgaire préférera toujours, à une ébauche pleine d'animation et d'énergie, des productions molles, amoureusement polies et léchées.

Pour en revenir à Luca, à peine avait-il terminé cette œuvre, qui plut infiniment, qu'il fut chargé de faire, en bronze, la porte de la sacristie (3), qu'il divisa en dix compartiments carrés, cinq par battant, avec des têtes d'hommes d'âges et de caractères, différents, aux angles des encadrements. On en voit de jeunes, de vieux, d'autres d'un âge moyen, avec la barbe ou entièrement rasés ; toutes ces têtes sont également belles, en sorte que la bordure est extrêmement ornée. Quant aux sujets représentés dans les compartiments, en commençant par les deux du haut, on voit une Vierge à l'Enfant, d'une grâce infinie, et Jésus-Christ sortant du tombeau. Les quatre panneaux suivants renferment chacun un Évangéliste, et enfin les quatre derniers sont occupés par les quatre Docteurs de l'Église, écrivant dans des attitudes variées. Tout ce travail est tellement net et fini que c'est une merveille, et qu'on voit bien qu'il fut très utile à Luca d'avoir été orfèvre.

Mais, quand il fit le compte du profit qu'il en retirait, du temps qu'il avait dépensé et de la fatigue qu'il avait encourue, il reconnut qu'il ne lui restait pas grand avantage et il résolut de laisser le marbre

(1) Les Anges ont disparu.

(2) Également au Musée du Dôme.

(3) Elle fut commandée le 28 février 1446, concurremment à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolomeo. Luca la termina en 1474, Maso était mort en 1461 et Michelozzo étant absent, Luca en avait été seul chargé, par contrat du 10 août 1464.

et le bronze et de chercher s'il ne tirerait pas plus de fruit d'ailleurs. Considérant alors que la terre se laisse travailler facilement et sans fatigue, et qu'il fallait seulement trouver un moyen de rendre durables les ouvrages de ce genre, il fit tant d'essais différents qu'il arriva à les protéger des injures du temps, en les recouvrant d'un enduit vitrifié, composé d'étain, d'antimoine, de litharge et d'autres minéraux ou mixtures fondus au feu d'un fourneau spécial, qui rendait les œuvres en terre, pour ainsi dire, éternelles. Ce procédé, dont on peut dire qu'il fut l'inventeur, lui acquit une grande renommée et doit lui assurer la reconnaissance des siècles à venir. Ayant donc atteint le but qu'il s'était proposé, il voulut que ses premières œuvres fussent dans la cathédrale, pour laquelle il avait déjà travaillé, il fit une Résurrection du Christ (1), dans l'arc au-dessus de la porte en bronze qu'il avait faite pour la sacristie. Cet ouvrage fut admiré comme une chose vraiment rare, et engagea les fabriciens à demander à Luca que la porte de l'autre sacristie, située sous la tribune de l'orgue sculptée par Donatello, fût décorée de la même manière, en terre cuite; il y représenta une Ascension du Christ (2), extrêmement belle. Bientôt, ne se contentant plus de cette invention, si belle et si utile, en particulier pour la décoration des endroits qui renferment de l'eau, où, par suite de l'humidité et pour d'autres raisons, on ne peut mettre de peintures, Luca pensa à autre chose et, au lieu de faire ses œuvres simplement en terre blanche, il trouva le moyen d'y ajouter des couleurs, au grand étonnement et à l'incroyable satisfaction de tous. Aussi le magnifique Piero di Cosimo de' Medici, qui fut des premiers à demander à Luca des œuvres en terre colorée, lui fit ainsi faire toute la voûte en demi-relief d'un cabinet établi dans le palais que Cosme, son père, avait construit, comme on le dira, ainsi que le parquet, sur lesquels Luca figura diverses fantaisies, œuvre remarquable et très utile pour la saison d'été. Ce travail était alors si difficile, et Luca dut prendre de si grandes précautions dans la cuisson de la terre, qu'il est vraiment merveilleux d'avoir pu amener cette œuvre à un tel point de perfection que la voûte et le parquet paraissent être d'un seul morceau et non pas de morceaux assemblés.

La réputation de ces ouvrages se répandit non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe et le nombre de ceux qui en demandaient était si grand que les marchands florentins faisaient travailler Luca sans relâche, pour son plus grand profit, et expédiaient de ses œuvres par

(1) En 1443; existe encore.

(2) Commandée le 11 octobre 1446; existe encore.

tout le monde. Il arriva un moment où il ne put plus suffire à la tâche, et il décida ses frères, Ottaviano et Agostino (1), à abandonner la sculpture pour partager ses travaux qui étaient beaucoup plus rémunérateurs. Outre les productions qu'ils envoyèrent en France et en Espagne, ils exécutèrent également quantité d'œuvres en Toscane où, entre autres choses, ils firent pour Piero de Medici, dans l'église San Miniato al Monte, la voûte de la chapelle de marbre, qui repose sur quatre colonnes au milieu de l'église et qu'ils couvrirent d'ornements octogones d'une beauté admirable. Mais le travail le plus remarquable, en ce genre, qui soit sorti de leurs mains est, dans la même église, la voûte de la chapelle de San Jacopo, où est enterré le cardinal de Portogallo. Cette voûte, qui est sans arêtes, porte dans les coins quatre médaillons, renfermant les quatre Évangélistes, et au sommet, également dans un médaillon, le Saint-Esprit. Tout l'intervalle est rempli d'écailles qui forment des cercles concentriques et allant en diminuant. On ne saurait voir mieux dans ce genre, ni aucune œuvre aussi bien murée et assemblée (2).

Dans l'église San Pier Buonconsiglio, au delà du Mercato Vecchio, Luca représenta, dans l'arc qui surmonte la porte, une Madone entourée d'anges (3), qui paraissent vivants et, sur la porte d'une petite église (4), voisine de San Pier Maggiore, dans un arc, une autre Madone, avec des anges, qu'on s'accorde à trouver admirables. On lui doit également toutes les figures émaillées (5) qui sont à l'intérieur et à l'extérieur du chapitre de Santa Croce, construit pour la famille des Pazzi, sur les dessins de Filippo Brunellesco. On dit que Luca envoya au roi d'Espagne quelques figures en ronde-bosse fort belles, avec d'autres œuvres faites en marbre. Il fit encore à Florence, pour être envoyé à Naples, le tombeau en marbre de l'infant, frère du duc de Calabre, portant des ornements émaillés, et dans le travail duquel il fut aidé par Agostino, son frère.

Luca chercha ensuite le moyen de peindre des figures et des sujets, sur des plaques en terre cuite, pour donner de la vie à ses peintures et il l'expérimenta dans un médaillon, placé à l'extérieur d'Or San Michele (6),

(1) Vasari fait erreur ; ils n'étaient pas parents de Luca. — Agostino di Antonio di Duccio, 1418-1498, sculpteur. Son frère Ottaviano fut orfèvre.

(2) Tous les travaux de Luca à San Miniato existent encore.

(3) Existe encore.

(4) Via dell' Agnolo ; cette Vierge existe encore.

(5) Existent encore.

(6) Incomplet ; Luca exécuta quatre armoiries pour les Arts de la Soie, des Marchands, des Tailleurs de pierre, des Médecins et Pharmaciens ; existent encore.

au-dessus de la niche des quatre saints, et sur lequel il représenta, sur cinq points, les outils et les armoiries de l'Art des Fabricants. Il en fit encore deux autres, entourés d'ornements admirables, à savoir : la Vierge Marie, pour l'Art des Médecins et Pharmaciens, et, pour le Conseil des Marchands, un Lys sur un ballot entouré d'une guirlande de feuilles et de fruits, si bien faits qu'ils paraissent véritables et non pas en terre cuite peinte.

Dans l'église San Brancazio, il fit le tombeau, en marbre, de Messer Benozzo Federighi, évêque de Fiesole (1), surmonté de la statue couchée du défunt et de trois demi-figures. Dans l'ornementation des pilastres, il peignit à plat certaines guirlandes et bouquets de fruits et feuillages, si vifs et si naturels, que, avec le pinceau, on ne ferait pas mieux sur un tableau à l'huile ; et en vérité cette œuvre est merveilleuse et rare, car Luca a si bien fait les ombres, qu'il ne semble presque pas possible que ce soit à l'aide du feu. Si cet artiste eût vécu plus longtemps, on eût vu de plus grandes choses encore sortir de ses mains ; car, peu avant de mourir (2), il avait commencé à faire des compositions et figures peintes à plat (3) et j'en ai vu jadis quelques morceaux, en sa maison, qui me font croire qu'il y eût facilement réussi.

Luca laissa après lui ses deux frères, Ottaviano et Agostino, et le fils de ce dernier qui se nomma également Luca (4) et qui se rendit célèbre dans les lettres. Agostino continua à travailler dans le genre de Luca et fit, à Pérouse, l'an 1461, l'ornementation de la façade de San Bernardino (5), composée de trois bas-reliefs et de quatre figures en ronde-bosse, au bas desquels il grava cette inscription : *Augustini Florentini Lapididae*.

Andrea (6), neveu de Luca, travailla remarquablement le marbre, comme on peut s'en rendre compte par ses œuvres qui sont à Arezzo (7). Dans la chapelle de Santa Maria delle Grazie, hors d'Arezzo, il fit, pour la Confrérie, un grand ornement en marbre, composé de plusieurs figures en ronde-bosse et en demi-relief et qui entoure une

(1) Mort en 1450. Ce tombeau est actuellement dans l'église San Francesco di Paolo, hors de Florence ; commandé le 2 mars 1455.

(2) Mort le 27 février 1482 ; enterré à San Pier Maggiore.

(3) Il en existe une au Musée du Dôme, représentant le Père Eternel entre deux anges.

(4) Fils de Simone di Marco.

(5) Existe encore.

(6) Fils de Marco, né le 28 octobre 1435.

(7) Les œuvres d'Andrea à Arezzo existent encore, à l'exception de la Circoncision de la famille Bacci.



Vierge peinte par Parri Spinelli. A San Francesco, il fit, en terre cuite, le tableau de la chapelle de Puccio di Magio et celui de la Circoncision pour la famille des Bacci. A Santa Maria in Grado, il y a de sa main un admirable tableau renfermant beaucoup de figures, et sur le maître-autel de la Campagna della Trinità, un tableau qui représente Dieu le père, soutenant dans ses bras le Christ crucifié, environné d'une multitude d'anges (1); dans le bas, San Donato et San Bernardo se tiennent agenouillés. Pareillement, dans l'église et dans d'autres lieux du Sasso della Vernia (2), il exécuta différentes œuvres qui se sont bien conservées dans cet endroit désert, où, il n'y a pas longtemps, aucune peinture n'aurait pu se maintenir en état.

A Florence, il exécuta toutes les figures en terres vitrifiées (3) qui sont dans la loggia de l'hôpital de San Paolo, et les enfants nus et emmaillottés que renferment les médaillons (4) placés entre les arcs de la loggia de l'hôpital degli Innocenti, et qui sont vraiment admirables. Ils montrent le grand talent d'Andrea, de même qu'une infinité d'autres œuvres qu'il exécuta dans le cours de sa vie. Il mourut l'an 1528 (5), à l'âge de 84 ans et fut enterré à San Pier Maggiore, à côté de Luca, dans leur tombeau de famille. Je me souviens qu'étant petit garçon et parlant avec lui je lui entendais dire et même se vanter d'avoir été de ceux qui portèrent Donato au tombeau : ainsi ce bon vieillard en tirait vanité. Il laissa cinq fils; deux entrèrent en religion à San Marco, et reçurent l'habit des mains de Fra Girolamo Savonarola, qui fut toujours en grande vénération dans leur famille et qu'ils représentèrent de la manière dont on le voit aujourd'hui sur les médailles. Des trois autres fils d'Andrea, Giovanni continua le genre de Luca, Luca et Girolamo s'adonnèrent à la sculpture. Giovanni eut trois enfants, Marco, Lucantonio et Simone, qui donnaient de belles espérances, lorsqu'ils moururent de la peste, l'an 1527. Luca était un très habile émailleur. Il exécuta, entre autres choses, les pavés des loges que le pape Léon X fit construire sur les dessins de Raphaël d'Urbain, et ceux de plusieurs chambres sur lesquels il représenta les armes de ce pontife. Girolamo (6), le plus jeune des cinq frères, travailla le marbre, la terre et

(1) Actuellement dans la chapelle de la Madone, au Dôme.

(2) Les œuvres d'Andrea, au Sasso della Vernia, existent encore.

(3) Existent encore.

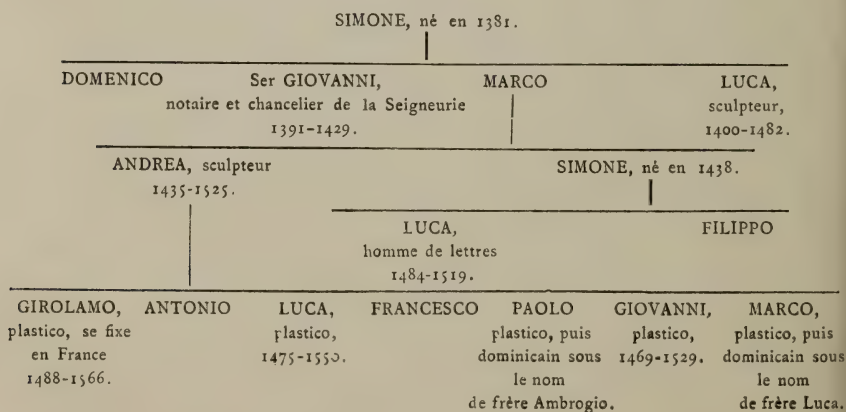
(4) Ibid.

(5) Mort le 4 août 1525.

(6) 1488-1566.

le bronze. Vivement aiguillonné par la concurrence de Jacopo Sansovino et des autres maîtres de son temps, il était déjà devenu fort habile lorsque des marchands florentins le conduisirent en France. Il bâtit à Madrid, non loin de Paris, pour le roi François, un palais (1) qu'il enrichit de figures et d'ornements formés avec une pierre tendre, assez semblable au plâtre de Volterra, mais de meilleure nature, car elle devient dure et solide avec le temps. Après avoir fait, à Orléans et dans tout le royaume, de nombreux ouvrages en terre, Girolamo, riche et renommé, ayant appris que de tous ses parents il ne restait plus à Florence que son frère Luca, l'appela auprès de lui pour le mettre dans le chemin de la fortune; mais les choses tournèrent autrement : Luca ne tarda pas à mourir et Girolamo demeura seul et le dernier de sa famille. Il résolut alors d'aller jouir dans sa patrie des biens qu'il avait acquis à la sueur de son front, et d'y laisser quelque souvenir de lui. L'an 1553, il s'était déjà établi à Florence, puis il changea d'idée et retourna mourir en France (2). Non seulement sa maison fut fermée, et sa famille éteinte, mais l'art resta privé du vrai procédé de travailler l'émail, parce que tout ce qu'on a produit depuis, dans ce genre, n'approche pas de la perfection obtenue par le vieux Luca, Andrea et les autres artistes de cette famille.

### GÉNÉALOGIE SOMMAIRE DE LA FAMILLE DELLA ROBBIA



(1) Qui n'existe plus.

(2) Mort à Paris au château de Nesles, le 4 août 1566. Enterré à Saint-André-des-Arts.

## Paolo UCCELLO

*Peintre florentin, né en 1397, mort en 1475*

Paolo Uccello (1) aurait été le peintre le plus élégant et le plus original depuis Giotto, s'il avait consacré aux figures d'hommes et aux animaux le temps qu'il perdit dans ses recherches sur la perspective. Sans doute, c'est une chose ingénieuse et belle, mais celui qui en fait une étude trop exclusive perd son temps, se fatigue l'esprit, le rend stérile et compliqué, et finit par adopter une manière sèche aux contours anguleux. C'est ce qui arrive à ceux qui veulent trop approfondir les choses, de même qu'ils risquent souvent de tomber dans l'isolement, la mélancolie, l'étrangeté et la pauvreté. Il en advint pareillement à Paolo Uccello, qui, doté par la nature d'un génie subtil et capricieux, ne s'occupa qu'à résoudre des problèmes de perspective difficiles ou impossibles. Cette étude lui nuisit dans le dessin de ses figures, au point qu'en vieillissant il les fit de plus en plus mauvaises. Il arriva, néanmoins, à tirer à la perfection la perspective des édifices, jusqu'au faite des corniches et des toits, au moyen de l'intersection des lignes, les faisant converger au centre ou diverger, après avoir déterminé exactement la position de l'œil qui voit et les points de fuite, et en donnant ainsi des règles certaines pour mettre les figures sur des plans différents, ou en raccourci, de manière à les faire fuir progressivement, ce qui se faisait au hasard avant lui. Il trouva également le moyen de représenter avec vérité les croisées et les arcs des voûtes, les carreaux des parquets, les colonnes de manière qu'elles paraissent rondes. Ces études l'absorbaient et le rendaient excentrique, au point qu'il demeurerait des semaines et des mois entiers enfermés dans sa maison, sans se laisser voir à personne et que, pendant sa vie, il resta plus pauvre que célèbre. Donatello, son ami intime, lui disait souvent, quand il lui montrait avec complaisance des couronnes héraldiques, ou des boules à soixante-douze faces et à pointes de diamant, des copeaux enroulés sur un bâton, ou d'autres dessins curieux de perspective : « Eh ! Paolo, ta perspective te fait laisser le certain pour l'incertain. Toutes ces choses ne sont bonnes qu'à ceux qui font de la maquerie ! »

(1) Paolo di Dono, fils d'un barbier et chirurgien qui, né à Pratovecchio, fut fait citoyen florentin, en 1373. Dans la déclaration au Catasto, en 1427, au nom de Paolo, il est dit avoir 30 ans. Il serait donc né en 1397, date moyenne entre toutes celles indiquées par les différentes déclarations. — Cité en 1403 parmi les apprentis de Ghiberti, qui travaillent à la première porte de San Giovanni.

Les premières peintures de Paolo furent des fresques, dans une niche oblongue, tirée en perspective, dans l'hôpital del Lelmo (1), à savoir un saint Antoine, abbé, entre saint Cosme et saint Damien. A Annalena, couvent de femmes (2), il peignit deux figures; et à Santa Trinità, au-dessus de la porte de gauche et à l'intérieur de l'église, des fresques qui représentent saint François recevant les stigmates, saint François soutenant une église avec ses épaules, et sa rencontre avec saint Dominique. A Santa Maria Maggiore, dans la chapelle qui renferme le tableau de Masaccio, à côté de la porte latérale qui va à San Giovanni, il fit à fresque une Annonciation, où l'on remarque un édifice très bien en perspective. Dans le cloître de San Miniato, il représenta la vie des Saints-Pères, partie en grisailles, partie en couleurs ordinaires (3). Dans ces compositions, il n'observa guère le principe de peindre les objets avec les couleurs qui leur sont appropriées, car il imagina de faire les champs en bleu, les cités en rouge et les édifices en diverses couleurs, selon qu'il crut les voir, ce qui est une erreur, parce que, si on a à figurer des objets en pierre, ils ne peuvent et ne doivent être peints d'une autre couleur que celle qu'elle a réellement. Il peignit ensuite au Carmine, dans la chapelle de saint Jérôme, appartenant à la famille Pugliesi, le parement de l'autel de saint Cosme et saint Damien (4), et dans la maison des Médicis, un tableau en détrempe représentant des animaux (5), pour lesquels il eut toujours un goût particulier et qu'il étudia de très près, pour arriver à bien les dessiner. Il avait chez lui des oiseaux, des chats, des chiens et toutes sortes d'animaux étranges, mais seulement en peinture et en dessin, car sa pauvreté l'empêchait de les avoir vivants, et comme il avait une prédilection toute spéciale pour les oiseaux, on l'appela Paolo Uccelli (6). On lui donna à peindre différentes fresques dans le cloître de Santa Maria Novella (7). Les premières sont celles que l'on voit, quand on passe de l'église dans le cloître (8) et représentant la Création du monde animal, avec un nombre considérable d'animaux terrestres, de poissons et d'oiseaux. Comme il était très original, il s'appliqua à bien rendre tous ces animaux; on remarque, en particulier, la fureur des

(1) Qui s'élevait à la place où se trouve, depuis 1784, l'Académie des Beaux-Arts.

(2) Ce couvent n'existe plus.

(3) Ces premières œuvres n'existent plus, de même que le tableau de Masaccio.

(4) Peintures détruites, soit par le temps, soit par l'incendie de 1771.

(5) Tableau perdu.

(6) Lui-même s'appelle ainsi dans une déclaration de 1446.

(7) Appelé de Chiostrò Verde, à cause de ces peintures en camaïeu.

(8) A gauche, par conséquent, côté est du cloître; fresques en très mauvais état.

lions qui cherchent à se mordre, la vélocité et la timidité des cerfs et des daims, ainsi que des oiseaux couverts de plumes et des poissons couverts d'écaillés qui sont tous pleins de vie. Il représenta ensuite la Création de l'homme et de la femme, et le Péché originel; dans cette œuvre il se plut à peindre les arbres, ce que les artistes d'alors ne réussissaient pas généralement. Le premier il perfectionna la peinture du paysage, qui de nos jours est arrivée à un si haut point, mais il ne put jamais lui donner cette souplesse et cette harmonie de couleurs qu'on a depuis obtenues par l'emploi des couleurs à l'huile. Il mit soigneusement en perspective tous les objets que lui offrait la nature, les champs, les labourés, les fossés, mais d'une manière sèche et tranchante, en sorte que, s'il s'était borné à ne représenter que les objets qui viennent bien en peinture, et à ne prendre que le mieux de la nature, ses compositions eussent été parfaites.

A la suite de cette première fresque et au-dessous (1) de deux autres qui ne sont pas de sa main, il fit le Déluge (2), avec l'arche de Noé, et dans cette composition il représenta les morts, la tempête, la fureur des vents, les éclairs, la chute des arbres et la terreur des hommes, avec une telle vérité qu'on ne saurait imaginer rien de mieux. En particulier, on remarque un cadavre, en raccourci, auquel un corbeau arrache les yeux, et un enfant noyé, dont le corps plein d'eau est grandement ballonné. On y voit, également, les effets des passions humaines : deux cavaliers qui combattent, sans songer à l'eau qui les menace; la peur de mourir d'un homme et d'une femme, montés sur un buffle, qui, se remplissant d'eau, ne leur laisse aucun espoir de se sauver. Au-dessous de cette scène terrible, figurée avec un-art merveilleux, Paolo peignit Noé ivre et tourné en dérision par son fils Cham (sous les traits duquel il représenta Dello, son ami, peintre et sculpteur florentin), et recouvert respectueusement par Sem et Japhet, ses autres fils. Il plaça, en perspective, un tonneau qui roule, ce qui fut beaucoup admiré, et une treille chargée de raisins, mais il commit une erreur qui m'étonne chez un homme aussi savant : la ligne des pieds des figures, celles de la treille et du tonneau ne concourent pas au point de fuite comme elles devraient. Il représenta encore le sacrifice offert à Dieu par Noé et ses enfants, pendant que de l'arche ouverte, dont les planches sont bien tirées en perspective, s'échappent toutes sortes d'oiseaux, avec des raccourcis très naturels; dans le haut,

(1) Lire: au-dessus.

(2) Dans la quatrième travée du cloître. Existe encore, ainsi que l'Ivresse de Noé.

apparaît Dieu le Père, dont la figure était certainement la plus difficile de toute l'œuvre ; cette figure vole, en raccourci, dans la direction du mur, avec tant de vérité et de vigueur de relief qu'elle semble passer au travers et s'y enfoncer. Noé est entouré d'une foule d'animaux extrêmement beaux. En somme, Paolo donna à son œuvre une grâce et une douceur telles qu'elle est, sans comparaison, supérieure à tout ce qu'il a produit et qu'elle sera toujours justement louée, comme elle le fut de son temps.

A Santa Maria del Fiore, pour honorer la mémoire de Giovanni, Acuto (1), condottiere anglais au service de la République, qui était mort en 1393, il le représenta en grisaille, sur un cheval d'une beauté et d'une grandeur extraordinaires, dans un cadre haut de dix brasses, que l'on fixa au mur intérieur de la façade (2). Il traça en perspective un grand mausolée qui est supposé renfermer le corps, et le surmonta de la statue équestre en armes dont nous venons de parler. Cette peinture a été, et est encore aujourd'hui, très admirée ; elle serait parfaite si Paolo, qui probablement n'était pas un écuyer expérimenté, ou qui peut-être n'avait pas étudié à fond les chevaux, comme les autres animaux, n'avait fait lever à son cheval les deux jambes du même côté, ce qui n'est pas naturel, et en réalité amènerait la chute de l'animal (3). Néanmoins la perspective en est remarquable, et sur le soubassement on lit ces mots : *Pauli Uccelli opus*.

A la même époque et sur la même façade intérieure, il peignit en couleurs à fresque, au-dessus de la porte principale, la sphère des heures, avec quatre têtes dans les coins (4). Dans une galerie qui donne du côté du couchant, sur le jardin du monastère degli Angeli, il exécuta en grisaille les faits les plus notables de saint Benoît, abbé, jusqu'à sa mort (5).

Dans plusieurs maisons de Florence, on voit des lits et des meubles de tout genre, ornés de petits tableaux, en perspective, de la main de Paolo, et à Gualfonda, dans le jardin qui appartenait aux Bartolini, sur une terrasse, quatre tableaux sur bois, représentant des batailles (6).

(1) De son vrai nom John Hauckwood.

(2) Peinture commandée le 30 mai 1436. Le travail, jugé insuffisant, dut être recommencé par Uccello qui le termina fin août de la même année.

(3) Erreur communément répandue ; le lever des pieds est parfaitement régulier dans cette fresque, qui a été transportée sur toile et qui existe encore, au-dessus de la porte de droite.

(4) Il ne reste plus que les têtes des Prophètes.

(5) Ces peintures n'existent plus.

(6) Dont trois existent encore : 1° aux Offices, signée *PAULI UCELLI OPVS* ; 2° au Louvre ; 3° à la Galerie Nationale de Londres.

Ils sont pleins de chevaux et de cavaliers portant les armures et les costumes du temps, parmi lesquels on reconnaît Paolo Orsino, Ottobuono de Parme, Luca de Canale et Carlo Malatesta, seigneur de Rimini, tous capitaines généraux des armées de cette époque. Ces tableaux, étant abîmés et ayant souffert du temps, ont été l'objet, de nos jours, d'une restauration par Giuliano Bugiardini, qui leur a été plus nuisible qu'utile.

Paolo Ucello fut emmené par Donato à Padoue, et il peignit en grisaille, à l'entrée de la maison de Vitali (1), quelques géants dont Andrea Mantegna faisait le plus grand cas. Il décora d'ornements triangulaires à fresques et en perspective la voûte des Perruzzi (2), dans les angles de laquelle il plaça les quatre éléments, accompagnés des animaux qui leur sont propres. Ainsi il attribua une taupe à la terre, un poisson à l'eau, la salamandre au feu, et à l'air le caméléon qui en vit et qui en prend toutes les couleurs. Comme il n'en avait jamais vu, il crut le présenter sous la forme d'un chameau, qui ouvre la bouche et avale de l'air. En cela, il fut trompé par la similitude du nom (camello, cameleonte), sans se douter qu'il n'y avait aucun rapport entre cette énorme bête et une espèce de lézard, sec et de petites dimensions.

Malgré son excentricité, Paolo aimait les arts et ceux qui les pratiquaient à son époque. Désirant transmettre à la postérité les traits de quelques-uns, il peignit sur un tableau long (3), qu'il conservait dans sa maison, cinq maîtres signalés : Giotto, peintre, comme rénovateur et flambeau de l'art, Filippo di Ser Brunelleschi pour la perspective et la figuration des animaux, et pour les mathématiques Giovanni (4) Manetti, son ami, avec qui il avait de fréquents entretiens sur la géométrie d'Euclide.

On raconte qu'ayant eu à faire, au-dessus de la porte de l'église San Tommaso, dans le Mercato Vecchio, un saint Thomas voulant toucher la plaie du Christ (5), il y mit toute l'application dont il était capable, disant qu'il voulait montrer dans cette peinture ce qu'il valait et ce qu'il savait; il fit donc faire une clôture de planches, pour que personne ne pût la voir, avant qu'elle fût entièrement terminée. Donato, le rencontrant un jour, tout seul,

(1) Lire Vitaliani. Les géants n'existent plus.

(2) Cette décoration n'existe plus.

(3) Actuellement au Louvre.

(4) Lire Antonio, nom porté sur le cadre.

(5) Cette peinture n'existe plus.

lui dit : « Quelle œuvre fais-tu donc là, pour que tu la tiennes si bien renfermée ? » Paolo lui répondit seulement : « Tu la verras, et que cela te suffise pour le moment. » Donato ne voulut pas le pousser à parler davantage, pensant voir comme à l'ordinaire quelque merveilleuse peinture, quand il serait temps. Un matin donc, se trouvant au Mercato Vecchio, pour acheter des fruits, il vit Paolo qui découvrait son œuvre, et comme il le saluait courtoisement, Paolo, désirant ardemment connaître son opinion, lui demanda ce qu'il pensait de sa peinture. Donato, après l'avoir bien examinée, lui dit : « Eh ! Paolo, tu la montres, maintenant qu'il serait temps de la cacher ! » Paolo, effectivement affligé, s'entendit ainsi blâmer de sa dernière œuvre, dont il attendait de grands éloges, et n'osant plus, par honte, sortir de chez lui, il se renferma dans sa maison, où il continua à s'appliquer à la perspective, qui le tint pauvre et l'esprit enténébré jusqu'à sa mort.

Finalement, devenu vieux et ayant eu peu de contentement dans sa vieillesse, il mourut l'an 1432 (1), à l'âge de 83 ans et fut enterré à Santa Maria Novella. Il laissa une fille qui savait bien dessiner. Sa femme racontait que, toute la nuit, il restait dans son cabinet, à trouver les règles de la perspective, et que, quand elle l'appelait au lit, il répondait : « Oh ! quelle douce chose que cette perspective ! » En vérité, si elle lui fut bien douce, elle ne fut pas moins précieuse et utile, grâce à lui, à ceux qui s'y sont exercés après lui.

---

## Lorenzo Ghiberti

*Sculpteur florentin, né en 1378, mort en 1455*

Lorenzo (2), fils de Bartoluccio Ghiberti, apprit dès ses premières années l'orfèvrerie chez son père, qui était passé maître dans cet art, mais ne tarda pas à être surpassé par son élève. Comme il se sentait plus de goût pour la sculpture et le dessin, Lorenzo pratiquait souvent

(1) Mort le 11 décembre 1475, à 78 ans, d'après le livre des Morts de Florence. Enterré à Santo Spirito, dans le tombeau de sa famille. Sa fille Antonia naquit en 1451, se fit carmélite, et mourut en 1491. Le registre des Morts l'appelle *pilloressa*.

(2) Fils de Cione di Ser Buonaccorso et de Madonna Fiore, qui se remaria avec Bartolo di Michele, orfèvre. Dans les documents, avant 1443, il s'appelle Lorenzo di Bartoluccio, mais il reprit le nom de son père après cette année-là, ayant eu un procès (qu'il gagna), où l'on mettait en doute la légitimité de sa naissance. — Immatriculé à l'Art des Orfèvres le 3 août 1409.



les couleurs, et d'autres fois coulait en bronze de petites figures qu'il terminait avec beaucoup de grâce. Il se plaisait aussi à imiter les médailles antiques et représentait au naturel beaucoup de ses amis. Pendant qu'il travaillait ainsi auprès de Bartoluccio, et qu'il cherchait à gagner sa vie, la peste survint à Florence l'an 1400, ainsi qu'il le raconte lui-même dans un manuscrit (1) écrit de sa main, où il parle des choses de l'art, et qui appartient actuellement à Messer Cosimo Bartoli, gentilhomme florentin. A ce fléau se joignirent les discordes civiles, qui l'obligèrent à s'éloigner et à aller en Romagne, en compagnie d'un autre peintre. A Rimini, ils peignirent une chambre et d'autres œuvres pour le seigneur Pandolfo Malatesta, qui, quoique jeune, aimait les arts du dessin. Lorenzo ne cessa pas, pour cela, d'étudier le dessin et de modeler en cire, en stuc, sachant bien que le modelage est indispensable aux sculpteurs, dont il est, en quelque sorte, le dessin, et sans lequel ils ne peuvent rien mener à bien. Il avait quitté sa patrie depuis peu de temps, lorsque la peste cessa. Comme, à cette époque, la sculpture comptait des maîtres excellents, tant étrangers que florentins, la Seigneurie de Florence et l'Art des Marchands résolurent (2) de mettre à exécution ce qui avait déjà été projeté souvent, c'est-à-dire de faire exécuter les deux portes en bronze qui manquaient au temple de San Giovanni, le plus ancien et le plus populaire de tous ceux de la cité. Ayant donc décidé de faire savoir à tous les maîtres que l'on considérait comme les meilleurs d'Italie qu'un concours allait s'ouvrir à Florence, dont le sujet était un panneau en bronze semblable à ceux dont Andrea Pisano avait composé la première porte, il fut donné avis de cette délibération, par Bartoluccio, à Lorenzo, qui travaillait alors à Pesaro. Il l'engageait à revenir à Florence, donner une preuve de son savoir-faire, et il ajoutait que c'était une occasion favorable pour se faire connaître et déployer son génie, outre qu'il devait en retirer grand profit, et qu'ils ne seraient plus forcés désormais de peiner sur des bijoux. Ces paroles touchèrent si vivement Lorenzo, que rien ne put le retenir à la cour de Malatesta et, qu'ayant obtenu son congé, il revint heureusement dans sa patrie. Déjà une foule d'artistes étrangers s'étaient présentés aux Consuls de l'Art ; parmi tous, sept furent choisis, trois florentins, les autres toscans. On leur donna une provision et ils durent finir dans le délai d'un an un panneau de

(1) Actuellement à la Bibliothèque Magliabecchiana.

(2) En 1401.

bronze de la même dimension que ceux de la première porte et représentant le Sacrifice d'Abraham. Les Consuls pensèrent qu'ainsi les maîtres en question seraient aux prises avec toutes les difficultés de l'art, parce que ce sujet comportait un paysage, plus des figures nues, des figures drapées et des animaux, et que l'on pourrait traiter les premières figures en relief, les deuxièmes en demi-relief et les troisièmes en bas-relief. Les sept concurrents furent Fillippo di Ser Brunellesco, Donato (1) et Lorenzo di Bartoluccio, florentins ; Jacopo dalla Quercia, siennois ; Niccolo d'Arezzo, élève de Jacopo, Francesco di Valdambрина et Simone da Colle, surnommé de' Bronzi, qui tous promirent aux Consuls de terminer leur morceau dans le temps fixé. S'étant donc mis à l'œuvre, ils firent tous leurs efforts pour se surpasser l'un l'autre, et tinrent leur travail caché pour ne pas se rencontrer dans les mêmes idées. Seul Lorenzo, guidé par Bartoluccio qui lui fit faire de nombreux projets et modèles, avant de se résoudre à en adopter un, les montrait à ses concitoyens ou aux étrangers qui traversaient la ville, quand ils s'entendaient aux choses de l'art pour avoir leur avis ; ces conseils furent cause qu'il produisit un modèle très achevé et sans aucun défaut. Son panneau réussit parfaitement à la fonte et il le répara avec Bartoluccio, avec tant d'amour et de patience qu'on n'aurait pu faire mieux.

L'époque du jugement étant arrivée, les sept modèles terminés furent présentés à l'Art des Marchands. Les avis des Consuls et de beaucoup de citoyens qui les examinèrent furent très différents. La curiosité avait attiré à Florence une foule d'artistes étrangers, peintres, sculpteurs et orfèvres, que les Consuls appelèrent à juger ces œuvres concurremment avec les maîtres des mêmes métiers qui habitaient Florence. Leur nombre fut de trente-quatre personnes, toutes très habiles dans leur art. Bien qu'il y eût, entre eux, les différences d'appréciation, car l'un préférait, naturellement, la manière de celui-ci et l'autre manière de celui-là, tous s'accordaient à reconnaître que Filippo di Ser Brunellesco et Lorenze di Bartoluccio avaient mieux composé leurs modèles, de plus belles et de plus nombreuses figures, avec un fini plus achevé que Donato, encore qu'il y eût dans son modèle beaucoup de dessin. Les figures de Jacopo dalla Quercia étaient correctes, mais manquaient de finesse, quoique bien dessinées et bien exécutées. Le modèle de Francesco di Valdambрина renfermait quelques belles têtes, et était bien réparé, mais la composition en était

(1) Donatello ne prit pas part au concours ; il avait quinze ans, en effet, en 1401.

confuse. Celui de Simone da Colle, remarquable par la pureté de la fonte (ce qui n'a rien d'étonnant, car il était fondeur) péchait par le dessin. Niccolo d'Arezzo avait fait preuve d'une grande connaissance du métier, mais ses figures étaient lourdes et mal réparées. Seul le modèle de Lorenzo, que l'on voit aujourd'hui dans la salle d'audience de l'Art des marchands (1), était parfait dans toutes ses parties. Le dessin et la composition étaient irréprochables, les figures sveltes, gracieuses et dans de très belles attitudes; enfin toute l'œuvre était d'un tel fini qu'elle ne paraissait pas fondue et qu'on aurait dit qu'il l'avait réparée, non avec un instrument, mais en soufflant dessus. Donato et Filippo, voyant le soin que Lorenzo avait mis dans son œuvre, se retirèrent dans un coin et reconnurent entre eux que le travail devait lui être adjugé, dans l'intérêt général; que Lorenzo, bien qu'encore jeune, puisqu'il avait vingt ans à peine, avait mieux réussi que les autres et que cette belle œuvre promettait davantage pour l'avenir. Ce serait plus faire œuvre d'envie, disaient-ils de lui enlever ce travail, qu'il n'est généreux de le lui faire obtenir. Lorenzo (2) commença donc la porte qui est voisine de l'Œuvre de San Giovanni et disposa un châssis de bois de la même dimension, chantourné et reproduisant les têtes qui sont aux angles de chaque panneau, ainsi que les autres détails de la bordure. Puis, quand son moule fut terminé et bien sec, il construisit un immense fourneau que je me rappelle avoir vu, dans un atelier qu'il avait acheté, vis-à-vis de Santa Maria Nuova, à l'endroit où est actuellement l'hôpital des Tisserands qu'on appelle l'Aia, et coula en métal son cadre; mais par malheur la fonte ne réussit pas. Voyant alors le défaut et, sans perdre courage, à la suite de cet échec, il fit rapidement un nouveau moule, sans que personne s'en aperçût et recommença la fonte qui vint parfaitement. Il continua ainsi jusqu'à la fin, coulant chaque panneau successivement et le fixant à sa place, après l'avoir réparé. Sa porte, divisée en autant de panneaux que celle qu'Andrea Pisano fit sur le dessin de Giotto, renferme vingt sujets, tirés du Nouveau Testament, et huit figures des quatre Évangélistes et des quatre Docteurs de l'Église, à savoir, deux Évangélistes au bas de chaque battant, et les quatre docteurs de même, tous très bien réussis, et différents d'attitudes et de costumes, écrivant, lisant ou réfléchissant. La bordure, qui se recourbe autour de chaque panneau, est composée de feuillages de lierre et d'autres plantes entremêlées: à chaque angle se trouve un buste de prophète ou de sibylle, en relief

(1) Actuellement au Musée National, avec le modèle de Brunellesco.

(2) Chargé officiellement du travail le 22 novembre 1403.

d'une beauté et d'une variété qui témoignent de l'excellence du génie de Lorenzo.

Cet ouvrage fut conduit au point de perfection où on le voit, sans que Lorenzo épargnât ni le temps ni les fatigues que nécessite un travail en métal. Les figures nues sont parfaites dans toutes leurs parties, les draperies tiennent encore un peu de l'ancienne manière de Giotto, mais, néanmoins, se rapprochent du bon style moderne, et l'ensemble est d'une grâce achevée. De fait, la composition de chaque sujet est si bien ordonnée, que tout le monde ratifia les éloges qu'en avait donnés, primitivement, Filippo Brunelleschi.

La porte, avec toute son ornementation de fruits, de festons et d'animaux, coûta 22.000 florins ; elle pèse 34.000 livres.

Sur le premier panneau, on voit l'Annonciation ; Ghiberti représenta, par son attitude, l'épouvante et le subit émoi qu'elle dut éprouver, et elle se retourne avec grâce vers l'Ange. A côté de cette scène est la Nativité du Christ ; la Vierge, l'ayant mis au monde, est couchée et se repose. On voit saint Joseph qui la contemple, les bergers et les anges qui chantent. Sur l'autre battant de la porte et à même hauteur, il y a l'histoire des rois Mages, adorant le Christ et lui donnant leurs présents. Leur suite, avec les chevaux et d'autres équipages, est représentée avec beaucoup d'esprit. A côté est Jésus discutant avec les docteurs, dans le temple. On y voit exprimées l'admiration et l'attention des docteurs qui écoutent le Christ, aussi bien que la joie qu'éprouvent Marie et Joseph, en le retrouvant.

Au-dessus de ces quatre panneaux, surmontant l'Annonciation, il y a le Baptême du Christ par saint Jean, dans le Jourdain. On reconnaît, dans leurs attitudes, le respect de l'un et la foi de l'autre. Sur le panneau, à côté, le Christ est tenté par le diable. Celui-ci, épouvanté par les paroles du Christ, montre, par son attitude, qu'il reconnaît bien que Jésus est le fils de Dieu. Sur l'autre porte, Jésus chasse les vendeurs du temple et renverse leur argent, les victimes, les colombes, et les autres marchandises. Quelques personnages tombent les uns sur les autres, en fuyant ; leurs attitudes sont très bien observées. A côté il y a la Barque des Apôtres. Saint Pierre sort de la barque, qui s'enfonce dans l'eau et Jésus le soutient. Cette scène est pleine d'attitudes variées pour les Apôtres, qui cherchent à sauver la barque, et la foi de saint Pierre se manifeste dans son geste vers le Christ.

Revenant au Baptême, nous voyons au-dessus, la Transfiguration du Christ sur le Mont Thabor, Ghiberti y exprima, dans les attitudes des trois Apôtres, l'éblouissement que causent les choses célestes aux yeux

des mortels. On y reconnaît de plus Jésus dans sa divinité ; il tient la tête haute et les bras ouverts, entre Moïse et Élie. A côté est la Résurrection de Lazare. Celui-ci, sorti du tombeau, les mains et les pieds liés, se tient debout au grand étonnement des assistants. On y voit Marthe et Marie-Madeleine, qui baise les pieds du Sauveur, avec humilité et respect. Sur l'autre porte, Jésus, monté sur un âne, entre à Jérusalem. Les fils des Hébreux, dans des attitudes variées, étendent leurs vêtements à terre, avec des rameaux d'olivier et des palmes ; les Apôtres marchent à la suite du Sauveur. A côté est la Cène, très belle et bien comprise ; les Apôtres sont assis à une longue table, moitié en dedans, moitié en dehors.

Au-dessus de la Transfiguration, on voit Jésus au jardin des Oliviers et l'on reconnaît le sommeil aux trois attitudes différentes des Apôtres. A côté, Jésus est pris et Judas l'embrasse. Dans cette scène, il y a diverses considérations. Les Apôtres fuient, et les Juifs, en s'emparant de Jésus, ont des attitudes hardies et violentes. Sur l'autre porte, le Christ est lié à la colonne ; la douleur qu'il éprouve des coups qu'il reçoit le fait se tordre quelque peu, dans une attitude digne de compassion. On reconnaît en outre, chez les Juifs qui le flagellent, la rage et leur odieux désir de vengeance. A côté, Jésus est mené devant Pilate, qui se lave les mains et le condamne au supplice de la croix.

Au-dessus du Christ au jardin des Oliviers, et sur la dernière rangée de panneaux, le Christ porte sa croix et marche au supplice, mené par une tourbe de soldats. Ceux-ci, dans des attitudes étranges, le tirent avec violence. Les gestes des Mariés expriment leur douleur, de manière que celui qui les aurait vues n'aurait pas fait mieux. A côté, Jésus est en croix. La Vierge et saint Jean Évangéliste sont assis à terre, dans des attitudes douloureuses. Sur l'autre porte, il y a la Résurrection ; les gardiens, étonnés par le coup de tonnerre, paraissent morts, tandis que le Christ monte aux cieux, dans une attitude qui exprime sa glorification et fait valoir la perfection de ses beaux membres. Sur le dernier panneau, on voit la Descente du Saint-Esprit et l'on remarque les aspects très doux de ceux qui le reçoivent.

Cette œuvre terminée (1), il parut aux Consuls de l'Art des Marchands qu'ils avaient été très bien servis, et devant les éloges donnés par toute la ville, ils décidèrent que Lorenzo ferait un saint Jean-Baptiste, en bronze, haut de quatre brasses et demie, destiné à prendre

(1) La porte fut mise en place le 19 avril 1424, vis à vis du Dôme.

place dans la niche des pilastres extérieurs d'Or San Michele (1) qui est affectée aux tondeurs de draps. Lorenzo le commença aussitôt et ne le quitta qu'après l'avoir entièrement achevé ; sur la bordure du manteau il grava son nom. Dans cette statue, qui fut mise en place vers 1414, on remarque une tendance vers le bon style moderne, surtout dans la tête, dans un bras qui paraît de chair, dans les mains et dans toute l'attitude. Lorenzo fut le premier à imiter les chefs-d'œuvre des anciens Romains, qu'il étudiait avec ardeur, comme doivent faire tous ceux qui désirent aller à bien. Dans le fronton du tabernacle de cette statue, il fit la demi-figure d'un Prophète, comme essai de mosaïque.

Lorenzo avait ainsi acquis, en Italie et au dehors, la réputation d'un maître très habile dans l'art de la fonte, en sorte que les Siennois, qui avaient vu ses travaux à Florence, et pour lesquels Jacopo dalla Fonte, Vecchietta (2) et Donato avaient coulé en bronze plusieurs statues et bas-reliefs qui devaient orner les fonts-baptismaux du temple de San Giovanni, tombèrent d'accord avec lui pour l'exécution de deux bas-reliefs, tirés de la vie de saint Jean-Baptiste (3). Dans le premier, il représenta le Baptême du Christ, où l'on remarque quantité de personnages nus, ou richement habillés ; et dans l'autre, saint Jean pris et mené devant Hérode. Il s'y montra bien supérieur aux autres artistes et il en reçut de grands éloges des Siennois, comme il en reçoit de tous ceux qui voient ces compositions.

Les maîtres de la Zecca (4), à Florence, désiraient placer une statue dans une des niches extérieures d'Or San Michele, face à l'Arte della Lana et voulaient qu'elle fût un saint Mathieu, de la même gradeur que le saint Jean de Ghiberti. Ils la lui donnèrent à faire (5) et elle fut extrêmement louée comme supérieure au saint Jean, et se rapprochant plus du style moderne. Elle fut cause que les Consuls de l'Arte della Lana délibérèrent de lui demander une statue en métal, pour orner la niche voisine de celle de saint Mathieu, de la

(1) Statue en place, commandée le 1<sup>er</sup> décembre 1414.

(2) Artiste bien postérieur.

(3) 21 mai 1417 ; terminés en 1427. Des six bas-reliefs de ces fonds, deux furent alloués à Turino di Sano et à Giovanni, son fils, en avril 1417, deux autres à neuf bas-reliefs en 1417, et les deux derniers à Jacopo dalla Quercia, qui ne put en exécuter qu'un seul ; l'autre fut alloué à Donatello.

(4) Erreur, de l'Arte del Cambio.

(5) Le 26 août 1419 ; terminée en 1422, en place, de même que le saint Étienne, signé OPVS. UNIVERSITATIS, CANSORVM, FLORENTIE, ANNI DOMINI, MCCCCXX.

même dimension que les deux autres représentant saint Étienne, leur patron. Lorenzo conduisit à bonne fin ce nouvel ouvrage, auquel il donna une patine remarquable, et qui obtint le même succès que les deux précédentes.

A cette époque, Maestro Lionardo Dati, général de l'ordre des Frères prêcheurs (1), pour laisser un souvenir de lui à sa patrie, dans l'église Santa Maria Novella, où il avait prononcé ses vœux, fit faire à Lorenzo une dalle funéraire en bronze, où il est représenté au naturel. Ludovico degli Albizzi et Niccolo Valori suivirent cet exemple et lui donnèrent chacun une autre à faire à Santa Croce (2). Ensuite, Cosme et Laurent de Médicis, désirant honorer les corps et les reliques des trois martyrs, Prothus, Hyacinte et Némésius qu'ils avaient ramenés du Casentino, ils étaient restés longtemps et peu en vénération, invitèrent (3) Lorenzo à faire une châsse ornée de deux anges en bas-relief, tenant une guirlande d'olivier, au milieu de laquelle on lit les noms des trois martyrs. Cette châsse, renfermant les reliques, fut placée dans le monastère degli Angeli, à Florence. Cette belle œuvre engagea les fabriciens de Santa Maria del Fiore à faire exécuter une châsse en métal (4), destinée à contenir le corps de San Zanobi, évêque de Florence, Lorenzo en fit une de trois brasses et demie de longueur, sur deux de hauteur; sur le devant, outre une belle ornementation, il représenta San Zanobi ressuscitant un enfant qui lui avait été confié par sa mère et qui était mort, pendant qu'elle était en pèlerinage. Sur les deux côtés, un autre miracle : un homme écrasé par un char et le saint ressuscitant un des deux serviteurs envoyés vers lui par saint Ambroise et qui était mort dans les Alpes; San Zanobi dit à l'autre serviteur qui pleure la mort de son compagnon : « Va! il dort: tu le trouveras vivant. » Sur la partie postérieure de la châsse, Lorenzo plaça six petits anges, tenant une guirlande de feuilles d'orme, qui entoure une inscription en l'honneur du saint. Cette œuvre, d'un fini extraordinaire, valut à son auteur les plus justes éloges.

Tandis que les œuvres de Lorenzo augmentaient chaque jour sa

(1) Mort en 1424. Cette tombe fut commandée à Ghiberti par la Seigneurie. Placée devant le maître-autel; en mauvais état.

(2) Également en mauvais état; Obizzi mourut en 1424 et Bartolommeo Valori en 1427.

(3) En 1428; la châsse est actuellement au Musée National.

(4) Commandée le 18 mars 1432; terminée en 1440. En place dans le Dôme de Florence.

réputation, et qu'il travaillait, en métal, en or ou en argent, pour une quantité de personnes, une grande cornaline tomba entre les mains de Giovanni, fils de Cosme l'Ancien de Médicis, sur laquelle était gravé, en creux, Apollon faisant écorcher Marsyas. Elle avait servi, dit-on, de cachet à l'empereur Néron, et comme c'était une pierre rare, tant pour son poids que pour l'extrême beauté de l'intaille, Giovanni la donna à Lorenzo pour qu'il y fit autour un ornement d'or ciselé. Lorenzo, après avoir peiné dessus plusieurs mois, le termina et fit une merveille de monture ciselée, non moins belle que l'intaille elle-même. Cette œuvre (1) lui attira la commande de quantité de travaux en or, pour le pape Martin, un bouton de chape (2), couvert de figures en relief, entre lesquelles il y avait des pierres fines d'un grand prix. Il en fut de même d'une mitre merveilleuse composée de feuilles d'or découpées, entre lesquelles il y avait de nombreuses figurines en ronde-bosse, toutes admirables ; outre la gloire, il en retira grand profit grâce à la libéralité du pape. L'an 1439, le pape Eugène vint à Florence pour unir les Églises grecque et romaine et tenir, à cet effet, un concile. Ayant vu les œuvres de Lorenzo, dont la personne lui plut autant que ce qui sortait de ses mains il lui fit exécuter une mitre en or, du poids de quinze livres et couverte de cinq livres et demie de perles, qui étaient estimées 34.000 ducats d'or, avec les autres bijoux. On dit que sur cette mitre il y avait six perles, grosses comme des noisettes, et l'on ne saurait imaginer, sauf d'après le dessin qui en est resté, l'originalité des ornements et la variété des petites figures d'enfants et autres qui s'y trouvaient.

La gloire des œuvres admirables de cet artiste si plein de génie rejaillissait sur Florence, et les Consuls de l'Art des Marchands résolurent de confier à Lorenzo (3) l'exécution, en métal, de la troisième porte de San Giovanni. Comme il avait fait la première, en suivant leurs instructions et en y appliquant l'ornementation qui encadre les sujets et forme bordure à toute la porte, en similitude de la porte d'Andrea Pisano, les Consuls, voyant combien Lorenzo avait surpassé ce dernier, décidèrent d'enlever de l'entrée, vis-à-vis de la Miséricordia, et que Lorenzo en ferait une nouvelle pour l'entrée du milieu (4). Pensant qu'il aurait à faire tout l'effort qui lui serait possible dans son art, ils s'en remirent complètement à lui et le laissèrent libre d'opérer

(1) Actuellement perdue. Les œuvres d'orfèvrerie de Ghiberti sont perdues.

(2) En 1419.

(3) Le 2 janvier 1425.

(4) Erreur ; voir plus loin.



comme bon lui semblerait pour arriver à créer une œuvre aussi riche, aussi parfaite qu'il saurait l'imaginer ; ils lui disaient de ne regarder ni au temps, ni à la dépense, en sorte qu'ayant surpassé tous les sculpteurs célèbres jusqu'alors, il laissât en arrière toutes ses œuvres antérieures.

Lorenzo se mit à l'œuvre, décidé à user de tout son savoir et il divisa sa porte en dix panneaux, cinq par battant, en sorte que chaque panneau était d'une brasse et un tiers. La bordure est composée de vingt niches contenant des figurines, presque en ronde-bosse, en tout vingt, toutes très belles. L'une d'elles est un Samson nu, embrassant une colonne et une mâchoire à la main ; elle présente toute la perfection que l'on rencontre dans les petits Hercules antiques de bronze ou de marbre. De même, Josué semble adresser une harangue à son armée ; d'autres figurines représentent des Prophètes et des Sibylles dont les draperies, l'ajustement et les coiffures sont d'une variété étonnante. En outre, douze figures (1) couchées dans les niches qui forment la bordure transversale des panneaux, et trente-quatre bustes (2) de femmes, de jeunes gens et de vieillards, placés aux points de croisement, dans de petits médaillons (parmi lesquels, en face de la signature de Lorenzo, au milieu de la porte, deux têtes, l'une vieille, l'autre jeune, sont le portrait de Bartoluccio et de Lorenzo lui-même), complètent l'ornementation avec une quantité de feuillages, de corniches et d'autres objets de tout genre. Les sujets qui sont représentés sur cette porte sont tirés du Vieux Testament. Dans le premier, il y a la création d'Adam et celle d'Ève, sa femme, qui sont parfaitement exécutées. On voit que Ghiberti a fait leurs membres aussi beaux qu'il a pu, voulant montrer que, de même que ceux qui sortirent de la main de Dieu furent les plus belles personnes qui aient jamais été faites, de même ces figures devaient être plus belles que toutes celles qu'il avait produites dans ses autres œuvres, considération certes très remarquable. Sur le même panneau, on voit Adam et Ève manger la pomme et tous deux être chassés du Paradis. Les attitudes de ces figures concordent avec le péché commis, car elles cachent leur nudité avec leurs mains, de même que l'on remarque leurs remords, quand l'Ange les fait sortir du Paradis.

Le deuxième panneau représente Adam et Ève, avec Caïn et Abel, leurs enfants encore petits, puis Abel faisant l'offrande des prémises et

(1) Il n'y en a que quatre ; deux en haut, deux en bas.

(2) En réalité vingt-quatre.

Caïn présentant les siennes moins bonnes. L'attitude de Caïn reflète sa haine contre son prochain et celle d'Abel son amour pour Dieu. Il est singulièrement beau, le groupe de Caïn labourant la terre avec une paire de bœufs, qui paraissent vraiment naturels, tant ils tirent avec peine le joug de la charrue. Ensuite Caïn donne la mort à Abel, pendant qu'il garde ses troupeaux. Dans une attitude cruelle et pleine d'impiété, il assomme son frère avec un bâton, de manière que le bronze lui-même montre la langueur des membres inanimés du beau corps d'Abel. Dans le lointain du bas-relief, Dieu demande à Caïn ce qu'il a fait d'Abel. Ainsi chaque panneau contient les effets de quatre événements.

Sur le troisième panneau, Ghiberti représenta Noé sortant de l'arche avec sa femme, ses fils, ses filles et belles-filles, ensemble avec tous les animaux de la terre et de l'air. Ceux-ci, chacun dans son genre, sont taillés avec la plus grande perfection que l'art ait pu mettre dans l'imitation de la nature. On voit l'arche ouverte et tous les effets du déluge mis en perspective avec un si faible relief que l'on ne pourrait assez louer leur beauté. Les figures de Noé et des siens ne sauraient être ni plus vives, ni plus promptes. Pendant qu'il sacrifie, on voit l'arc-en-ciel, signe de paix entre Dieu et lui. La scène la plus belle est celle où il plante la vigne; enivré par le vin qu'il a bu, il montre ensuite sa nudité et Cham, son fils, le tourne en dérision. En vérité, on ne saurait mieux représenter celui qui dort, car on remarque l'affaissement de ses membres sous l'influence du vin, de même que l'amour et le respect de ses deux autres fils qui le recouvrent, avec de très belles attitudes. Il faut remarquer de plus les pampres, le tonneau et les autres apprêts de la vendange représentés avec jugement et répartis sur certains points du panneau, de manière qu'ils ne rendent pas la scène confuse, mais qu'ils lui font un admirable ornement.

Sur le quatrième panneau, Ghiberti se plut à représenter l'apparition des trois anges dans la vallée de Manibré. Ils sont semblables l'un à l'autre, et le saint vieillard les adore, avec une disposition de ses mains et de son visage, appropriée et pleine de vie. Il sculpta avec amour les serviteurs d'Abraham qui l'attendent avec un âne, au pied de la montagne, pendant qu'il y est monté pour sacrifier son fils. Celui-ci est nu sur l'autel et son père le bras levé, s'apprête à faire son devoir, mais il est empêché par l'ange qui, d'une main le retient et, de l'autre lui montre où est le mouton qu'il doit sacrifier, sauvant ainsi Isaac de la mort. Cette histoire est vraiment très belle. Entre autres choses, on voit une très grande différence entre les membres délicats d'Isaac

et ceux plus robustes des serviteurs, en sorte qu'il n'y a pas un coup de burin qui ne soit donné avec un très grand art. Ghiberti parut encore se surpasser lui-même dans la difficile représentation des bâtiments de la cinquième scène, dans laquelle on voit la naissance d'Isaac, celle de Jacob et d'Ésaü, Ésaü chassant pour exécuter la volonté de son père, enfin Jacob instruit par Rebecca et présentant à son père le chevreau cuit. Il a une peau autour du cou, tandis qu'Isaac le tâte et lui donne sa bénédiction. Ce panneau renferme des chiens très beaux et très naturels, outre les figures qui agissent comme Jacob, Isaac et Rebecca agissaient en réalité, quand ils étaient vivants.

Lorenzo, incité par l'étude de l'art, qui continuellement rendait ses travaux plus faciles, appliqua son esprit à la représentation de sujets plus savants et plus difficiles à rendre. Sur le sixième panneau, il représenta Joseph descendu par ses frères dans une citerne, puis vendu par eux à des marchands, qui le donnent à Pharaon. Joseph explique ensuite le songe de la famine, les approvisionnements qu'il faut rassembler pour y remédier, ce qui fait que Pharaon comble Joseph d'honneurs. On voit pareillement Jacob envoyer ses fils chercher du grain en Égypte, Joseph les reconnaître et les renvoyer à leur père. Dans cette histoire, Lorenzo représenta un temple rond, mis en perspective avec une grande habileté. Ce temple renferme des figures dans diverses attitudes ; elles chargent du grain, de la farine sur des ânes remarquablement rendus. On voit ensuite le festin que Joseph offre à ses frères, la coupe d'or cachée dans le sac de Benjamin et retrouvée, Joseph qui reconnaît et embrasse ses frères. Cette histoire, à cause de tant de sentiments et d'événements différents, est regardée comme la plus digne de considération, la plus belle, comme ayant été la plus difficile à rendre de toute l'œuvre.

Vraiment Lorenzo, ayant un si beau génie et tant de grâce dans ce genre de travail, ne pouvait pas ne pas faire d'aussi belles figures, quand les compositions de si beaux sujets lui venaient à l'esprit. On s'en rend bien compte dans le septième panneau, où il représenta le Mont Sinaï. Sur son sommet, Moïse reçoit la loi de Dieu à genoux et avec respect. A mi-hauteur de la montagne, est Josué qui l'attend, avec tout le peuple sur pied, effrayé par le tonnerre, la foudre, et le tremblement de terre, dans des attitudes diverses, rendues avec une très grande habileté.

Il montra ensuite beaucoup de savoir et d'esprit dans le huitième panneau, sur lequel il représenta Josué marchant sur Jéricho, détournant le Jourdain et plantant les douze pavillons remplis par les douze

tribus. Toutes ces figures sont remarquables, surtout celles en bas-relief du sujet, qui représente les Hébreux tournant autour des murs de Jéricho, puis faisant tomber ces murs au son des trompettes et s'emparant de la ville. Le paysage va en dégradé et en s'abaissant en perfection, des premières figures aux montagnes, des montagnes à la ville, et de la ville au fond, très peu indiqué, le tout est rendu avec une grande perfection.

Chaque jour, Lorenzo devenait plus habile dans son art, comme on s'en rend compte d'après le neuvième panneau, représentant la mort du géant Goliath, à qui David coupe la tête avec une attitude fière et juvénile et la défaite des Philistins par l'armée de Dieu. On y voit des chevaux, des chars et d'autres engins de guerre. David revient ensuite, tenant la tête de Goliath et le peuple va au devant de lui, en jouant des instruments et en chantant. Tous ces sentiments sont rendus avec promptitude et vivacité.

Enfin Lorenzo montra tout ce qu'il pouvait faire, dans la dixième et dernière histoire, représentant la reine de Saba qui rend visite à Salomon, suivie d'une grande escorte. Il y fit un bâtiment, tiré en perspective, très beau, toutes les autres figures sont aussi belles que celles des sujets précédents. Je ne dis rien de l'ornementation des plates-bandes qui encadrent cette porte, il y a des fruits et des festins, traités avec son ordinaire habileté. Cet ouvrage, dans son ensemble et dans ses détails, montre tout le parti que peut tirer un statuaire du haut-relief, du demi-relief et du bas-relief, de la disposition des groupes, de la variété des édifices, des perspectives et de la différence des caractères chez les hommes, les femmes, les enfants et les vieillards. On peut dire que cette porte est parfaite dans toutes ses parties, et que c'est la plus belle chose qui soit jamais vue, tant chez les anciens que les modernes. Un jour que Michel-Ange Buonarroti s'était arrêté pour regarder ces portes, qu'on lui demandait ce qu'il en pensait et si elles étaient véritablement belles, il répondit : « Elles sont si belles qu'elles seraient dignes d'être fixées aux portes du Paradis. » Louange parfaitement juste, et dite par un homme qui pouvait les apprécier. Du reste, Lorenzo n'épargna ni son temps, ni ses peines pour les conduire à bien ; car, il n'avait que vingt ans lorsqu'il les commença et il mit quarante ans à les achever, au prix des plus grandes fatigues (1).

(1) La porte fut terminée en 1447 et mise en place le 16 juin 1452, vis-à-vis du Dôme où se trouvait la première porte qui fut transportée à l'entrée qui est en face de l'œuvre de San Giovanni.

Dans le travail de réparer et de polir cette œuvre, Lorenzo se fit aider par plusieurs jeunes gens qui, plus tard, devinrent des maîtres excellents, tels que Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale, Niccolò Lamberti, orfèvres; Parri Spinelli, Antonio Filarète, Paolo Uccello, Antonio del Pollaiuolo, qui était encore tout jeune, et beaucoup d'autres qui, travaillant ensemble et se communiquant leurs impressions, comme cela se fait dans les ateliers, en retirèrent autant de profit que Lorenzo lui-même (1). Outre la grande somme d'argent qu'il eut des Consuls, il reçut de la Seigneurie un grand domaine, voisin de la Badia di Settimo. Peu de temps après, il fut appelé, par la Seigneurie, à la suprême magistrature de la cité (2). A cette occasion, les Florentins ne méritèrent pas tant d'être loués pour leur reconnaissance, qu'il faut les blâmer de s'être montrés parfois ingrats envers quelques autres de leurs concitoyens et des meilleurs.

Après cette œuvre extraordinaire, il composa l'ornementation en bronze (3) de la porte qui est vis-à-vis de la Misericordia et qui est due à Andrea Pisano. Mais il ne put terminer les merveilleux feuillages qu'il avait commencés, car la mort le frappa à l'improviste, quand il s'était décidé à refaire complètement la porte dont il avait déjà presque fini le modèle. Ce modèle est aujourd'hui perdu et je l'ai vu, étant tout jeune, au Borgo Allegri, avant que l'insouciance des descendants de Lorenzo ne l'ait laissé perdre.

Il eut un fils nommé Bonnacorso (4), qui termina l'œuvre d'ornementation laissée imparfaite par son père; on peut considérer ce travail comme l'œuvre la plus rare et la plus merveilleuse qu'on puisse voir en bronze. Il ne put produire beaucoup, parce qu'il mourut jeune, mais il possédait le secret de couler ses œuvres de manière à les faire venir avec toute leur finesse et il savait fouiller le métal de la même manière qu'on remarque dans les œuvres de Lorenzo. Celui-ci laissa à ses héritiers, outre ses propres œuvres, quantité d'antiques en marbre et en bronze qu'il avait fait venir de Grèce à grands frais. Tous ces objets se sont perdus dans la suite, ou bien ont été vendus à Messer Giovanni Gaddi, alors clerc de la Chambre. Bonnacorso eut un fils nommé Vettorino qui fit de la sculpture, mais avec peu de succès, parce qu'il ne mit jamais d'amour ni de sollicitude à ses œuvres, ne pensant qu'à dissiper la fortune et les

(1) Paolo Uccello est seul nommé dans les documents.

(2) Ce fait n'est pas prouvé; son nom ne se trouve nulle part.

(3) Commandée en 1453.

(4) Erreur. Lire: Vittorio, qui fut père de Bonnacorso, 1417-1496. Bonnacorso suivit la même carrière; né en 1451, il mourut en 1516.

autres choses que son père et son aïeul lui avaient laissées. Finalement allant à Ascoli pour être architecte du pape Paul III, il fut assassiné (1), une nuit, par un serviteur qui voulait le dévaliser, et ainsi s'éteignit sa famille (2), mais non la gloire de Lorenzo qui durera éternellement.

Pour revenir à Lorenzo, il s'occupa de diverses choses pendant sa vie (3), et fit de la peinture (4), particulièrement sur verre. On lui doit les œils-de-bœuf de la coupole de Santa Maria del Fiore, à l'exception d'un seul où Donato représenta le Couronnement de la Vierge. Il fit également les trois œils-de-bœuf qui se trouvent au-dessus de la porte principale, tous ceux qui ornent les chapelles et les tribunes de la même église et la rose de la façade antérieure de Santa Croce. A Arezzo, il peignit, pour Lazzaro di Feo di Baccio, riche marchand, une fenêtre de la grande chapelle, dans l'église paroissiale, sur laquelle il représenta le Couronnement de la Vierge et deux autres figures. Mais, comme il employa toujours des verres vénitiens, riches en couleurs, ses vitraux rendent obscurs les lieux où ils sont placés, plutôt qu'ils ne ménagent le jour.

Il fut adjoint à Brunellesco (5) pour la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore, mais il n'y resta pas, comme nous le dirons dans la Vie de Filippo (6).

Il écrivit un traité en langue vulgaire, où il parle de choses diverses, mais si légèrement, que la lecture n'en est que de peu d'utilité. La seule bonne partie, à mon avis, est celle où, après avoir parlé de beaucoup de peintres anciens et particulièrement de ceux qui ont été cités par Pline, il fait une brève mention de Cimabue, de Giotto et des autres artistes de leur temps, pour en arriver à parler de lui avec complaisance et à décrire minutieusement, un à un, tous ses ouvrages. Au début, il fait croire que ce livre a été écrit par d'autres ; puis, oubliant cette supercherie et comme un homme qui savait mieux manier le crayon, le ciseau et couler le bronze, qu'écrire des ouvrages, il ne manque jamais de dire : Moi, je fis ; moi, je dis ; je faisais, je disais.

(1) Né en 1501, assassiné en 1542.

(2) Inexact. La famille de Ghiberti ne s'éteignit qu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

(3) Immatriculé à l'Art des Tailleurs de pierre, le 20 décembre 1427.

(4) Inscrit à la Compagnie de Saint-Luc ou des peintres, en 1423: *Lorenzo di Bartolo, orafo, popolo di San' Ambrogio, 1423*. Les vitraux, faits sur les dessins de Ghiberti, existent encore (sauf celui d'Arezzo).

(5) Le 16 avril 1420, avec Battista d'Antonio.

(6) En réalité, ce n'est que le 13 avril 1443 que Filippo fut nommé directeur à vie et sans collègue. — Le nom de Ghiberti se trouve pourtant, avec de fréquentes interruptions, jusqu'en juin 1446.

Finale­ment, étant parvenu à sa soixante-quatrième année, il mourut d'une forte fièvre continue (1), laissant une renommée immortelle, tant grâce à ses œuvres qu'aux louanges des écrivains. Il fut honorablement enseveli à Santa Croce. Son portrait, sous la forme d'un homme chauve, est, avec celui de son père Bartoluccio, sur la porte principale de San Giovanni, dans la frise du milieu, à côté de l'inscription : LAURENTII CIONIS DE Ghibertis Mira Arte fabricatum (2).

## Masolino da PANICALE

*Peintre florentin, né en 1383, mort vers 1447*

Masolino da Panicale (3), du Val d'Elsa, fut disciple de Lorenzo Ghiberti ; dès sa jeunesse, il se montra excellent orfèvre et Lorenzo n'eut pas de meilleur auxiliaire pour polir et réparer les portes de San Giovanni, car il était très adroit dans le travail des draperies. Dans le ciselage de ses pièces d'orfèvrerie, il reproduisait avec beaucoup d'habileté les plis des membres humains, de même que les brisures des draperies. A l'âge de dix-neuf ans, il s'adonna à la peinture à laquelle il se consacra entièrement, ayant appris la pratique des couleurs de Gherardo Starnina. Étant allé à Rome pour étudier, il décora une salle de la maison Orsini (4), sur le Monte Giordano ; mais l'air de ce pays lui ayant donné de violents maux de tête, il revint à Florence, où il peignit, dans l'église del Carmine, à côté de la chapelle del Crocifisso, un saint Pierre que l'on voit encore (5). Cette figure, qui fut très admirée des artistes, fut cause qu'on lui alloua, dans la même église, la chapelle des Brancacci, où il représenta l'histoire de saint Pierre (6). Il en termina une partie, ainsi que la voûte où sont peints les quatre Évangé-

(1) Mort à 77 ans, le 1<sup>er</sup> décembre 1455, d'après le livre des morts. Il avait fait son testament le 26 novembre 1455.

(2) L'autre porte est signée OPVS LAVRENTII FLORENTINI.

(3) Tommaso, fils de Cristofano di Fino, plâtrier ; immatriculé le 18 janvier 1423. — En 1427, son père déclare que Tommaso est né en 1383 et que pour le moment il est en Hongrie. L'artiste qui aida Ghiberti est un nommé Tommaso di Cristoforo di Braccio, immatriculé à l'Art des Orfèvres, le 30 septembre 1409 et mort le 13 janvier 1431.

(4) Ces peintures n'existent plus.

(5) Détruit en 1675, quand on construisit la chapelle Corsini.

(6) Les peintures de la chapelle Brancacci existent encore, mais il est difficile de dire la part qui en revient à Masolino et celle de Masaccio. Voir une note à la fin de la Vie.

listes. Les scènes qu'il retraça sont les suivantes : quand Jésus-Christ fait quitter les filets à André et à Pierre ; le reniement de Pierre et sa première prédication ; la barque des apôtres agitée par la tempête ; et quand Pierre guérit Pétronille, sa fille. Dans cette dernière fresque, on le voit, avec Jean, aller au temple, devant le portique duquel un pauvre malade leur ayant demandé l'aumône, Pierre, qui n'a ni or ni argent à lui donner, le rappelle à la santé avec un signe de croix. Les figures de toutes ces compositions se distinguent par autant de grâce que de grandeur, par un coloris harmonieux et par un dessin plein de vigueur et de relief. Elles furent très estimées, pour la nouveauté de leur style, et pour ces qualités complètement en dehors de la manière de Giotto ; mais elles restèrent inachevées, par suite de la mort de Masolino. Celui-ci eut un esprit fertile et ses peintures moutrent beaucoup d'unité et de facilité ; elles sont, de plus, achevées avec un soin et un amour incroyables. Cette assiduité, et le travail continuel auquel il se livra, ruinèrent sa constitution et abrégèrent ses jours en l'enlevant trop tôt au monde. La mort le frappa jeune, à l'âge de 37 ans (1) et détruisit toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Ses productions datent de l'an 1440 environ.

Ayant souvent considéré les œuvres de Masolino, j'ai toujours trouvé que son style différait complètement de celui de ses devanciers. Il donna de la majesté à ses figures ; ses draperies sont souples et offrent de beaux plis. Ses têtes sont plus expressives, surtout dans le mouvement des yeux ; il en est de même d'autres parties du corps. Comme il commença à bien entendre le jeu des ombres et de la lumière et comme il travaillait également en relief, il sut bien rendre quantité de raccourcis difficiles, comme on le voit dans la figure du pauvre qui demande l'aumône à saint Pierre, et dont la jambe paraît entrer dans le mur, grâce aux contours du dessin et aux ombres du coloris. Il commença aussi à donner plus de grâce et de beauté aux têtes et aux costumes des femmes et des enfants et à bien comprendre la perspective. Mais, où il réussit surtout, c'est dans la peinture à fresque ; ses couleurs sont fondues et unies avec tant de grâce que les chairs en ont une délicatesse inimaginable. S'il avait possédé l'entière perfection du dessin (et il est probable qu'il y serait arrivé s'il eût vécu plus longtemps), il se serait certainement placé au premier rang parmi les meilleurs peintres, car il réunissait déjà à une manière large et facile un coloris moelleux et délicat et

(1) D'après le registre des Morts de Florence, un certain Tommaso di Cristofano est enterré le 18 octobre 1447 à Santa Maria del Fiore. C'est peut-être Masolino.



même un dessin qui ne manquait ni de vigueur, ni de relief, s'il n'est pas en tous points parfait (1).

## MASACCIO

*Peintre florentin, né en 1401, mort en 1428*

A Masaccio (2) appartient l'honneur d'avoir ramené l'art de la peinture dans la bonne voie. Considérant que la peinture n'est autre chose qu'une contrefaçon de tout ce que la nature présente de vivant, simplement à l'aide du dessin et des couleurs, il comprit que celui qui s'en approche le plus peut se dire maître excellent. Grâce à de continuelles études, il acquit de telles connaissances qu'il peut être compté parmi les premiers qui débarrassèrent l'art des duretés, des imperfections et des difficultés qui l'entravaient. Il donna, à ses personnages, de belles et de nobles attitudes, du mouvement, de la fierté, de la vie et un certain relief vraiment propre et naturel, toutes choses que l'on ne rencontre chez aucun des peintres qui l'ont précédé. Comme il eut un jugement excellent, il reconnut que toutes les figures qui n'étaient pas posées d'aplomb, avec leurs pieds à plat sur le sol, mais qui se tenaient sur la pointe du pied, manquaient de toute bonté et de style dans leurs parties essentielles et que ceux qui les faisaient montraient ainsi ne pas entendre les raccourcis ni la perspective. Bien que Paolo Uccello s'y fût mis et en eût fait quelques-uns, atténuant ainsi un peu cette difficulté, Masaccio fit infiniment mieux les raccourcis, les variant de différentes manières et dans toutes sortes de positions ; il peignit ses œuvres avec des couleurs fondues et harmonieuses, tant dans les carnations des têtes et des nus, que dans les draperies qu'il se plut à faire avec peu de plis

(1) Masolino est également l'auteur des fresques de la Collégiale et du Baptistère de Castiglione d'Olona, près de Milan. Les premières sont datées 1428 et les secondes 1435. Sur la voûte du chœur, dans la Collégiale, on lit cette inscription : MASOLINUS DE FLORENTIA PINSIT. — Ces fresques, découvertes en 1843, furent commandées à Masolino par le cardinal Branda da Castiglione.

La chapelle Brancacci fut fondée par Felice Brancacci et les peintures furent commandées par lui, comme il appert de son testament daté du 26 juin 1422.

(2) Fils de Ser Giovanni di Simone Guidi [déclaration de Masaccio [au latasto]. — Dans le vieux livre des peintres : *Maso di Ser Giovanni da chastello sangiovanni mccccxiv*. — Son frère Giovanni, né en 1407, fut également peintre ; il est immatriculé en 1430 : *Giovanni di Ser Giovanni da Castelo san Giovanni schegia* [lire *s cheggia*, surnom de la famille Guidi]. Masaccio naquit le 21 décembre 1401.

larges et faciles, comme elles sont dans la réalité, ce qui a été d'une grande utilité pour les artistes et mérite qu'il en soit grandement loué comme en étant l'inventeur. En vérité, on peut dire que les œuvres faites avant lui ont été peintes, mais que les siennes sont vraies, vives et naturelles à côté de celles des autres.

Le lieu de naissance de Masaccio fut Castello San Giovanni di Val d'Arno, où se trouvent encore, dit-on, quelques figures peintes par lui dans sa première jeunesse. Distract, rêveur, comme un homme dont toutes les pensées et la volonté étaient tournées uniquement vers les choses de l'art, il s'occupait peu de lui-même et encore moins des autres. Comme il ne voulut jamais penser, en aucune manière, aux choses de ce monde, dont il ne se souciait pas plus que de son costume, il fallait qu'il fût réduit au plus extrême besoin pour réclamer quelque argent à ses débiteurs. Il se nommait Tommaso, mais on le surnomma Masaccio, non pour sa méchanceté, car il était la bonté même, mais à cause de ses étrangetés; d'ailleurs toujours prêt à rendre service à qui que ce fût.

Il commença à peindre, dans le temps que Masolino da Panicale peignait la chapelle des Brancacci, dans l'église del Carmine, à Florence. Marchant autant qu'il le pouvait dans les traces de Donato et de Filippo Brunelleschi, bien que suivant une autre branche de l'art, il cherchait continuellement à faire ses figures vives et animées, à l'imitation de la nature. Il s'éloigna tant du faire des autres artistes, en dessinant et en peignant à la moderne, que son dessin et son coloris peuvent sans désavantage soutenir la comparaison avec ceux des maîtres actuels. Il travailla avec opiniâtreté et surmonta merveilleusement les difficultés de la perspective, comme on peut en juger par son petit tableau du Christ guérissant un possédé (1), qui appartient aujourd'hui à Rodolfo Ghirlandajo, et dans lequel il y a des édifices en perspective, dont on voit à la fois l'intérieur et l'extérieur, car il les prit, non de face, mais de côté, tout exprès pour avoir à vaincre de plus grandes difficultés. Il chercha, plus que les autres peintres, à faire des figures nues et en raccourci, dont on se servait peu avant lui. Sa manière était facile et comme on l'a déjà dit, ses draperies se distinguaient par leur simplicité.

On a de sa main un tableau en détrempe, qui représente la Vierge assise avec sainte Anne et tenant l'Enfant Jésus: ce tableau (2) est

(1) Ce tableau n'existe plus.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

maintenant à Sant' Ambrogio de Florence, dans la chapelle qui est à côté de la porte conduisant au parloir des religieuses. Dans l'église San Niccolo, au delà de l'Arno, il y a sur la cloison transverse un tableau de la main de Masaccio, peint en détrempe (1), et sur lequel, outre la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, on voit un édifice rempli de colonnes et très bien tiré en perspective. En effet, non seulement le dessin des lignes est parfait, mais encore le peintre fit fuir son bâtiment avec les couleurs, en sorte que peu à peu il se perd dans l'ombre : en cela Masaccio montra entendre parfaitement la perspective. Il peignit à fresque, sur un pilastre de la Badia, à Florence, face à l'un de ceux qui soutiennent l'arc du maître-autel, saint Yves de Bretagne, qu'il figura dans une niche (2), de manière que les pieds fussent vus en raccourcis par un spectateur placé plus bas. Comme cette disposition n'avait pas été aussi bien réussie par d'autres artistes, il en retira de grands éloges. Au-dessous du saint, sur une autre corniche, il représenta tout autour des veuves, des orphelins et des pauvres, secourus par ce saint dans leurs besoins.

Dans l'église de Santa Maria Novella, il fit, également à fresque, au delà de la cloison transverse et sur l'autel de saint Ignace; une Trinité, entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste qui contemplant le Christ crucifié (3). Sur les côtés sont deux figures à genoux, qui représentent, autant qu'on peut en juger, ceux qui firent peindre cette fresque ; mais on les distingue mal, car ils ont été recouverts d'un ornement doré. Outre ces figures, ce qui est extraordinairement beau, c'est une voûte en demi-cintre, tracée en perspective et divisée en caissons ornés de rosaces, qui vont en diminuant, en sorte qu'on dirait que la voûte s'enfonce dans le mur. A Santa Maria Maggiore, près de la porte latérale qui conduit à San Giovanni, il fit le tableau d'une chapelle représentant la Vierge, entre sainte Catherine et saint Julien (4); et sur la prédelle, la Nativité du Christ, entre un épisode de la vie de sainte Catherine et saint Julien tuant ses parents ; ces peintures présentent la simplicité et la vivacité qui lui étaient propres.

Dans l'église del Carmine, à Pise, il y a un tableau de Masaccio, à l'intérieur d'une chapelle du transept, qui représente la Vierge tenant son fils, aux pieds de laquelle quelques anges font de la

(1) Tableau perdu.

(2) Cette fresque n'existe plus.

(3) Cette fresque, qui existe encore, a été fixée au mur intérieur de la façade.

(4) Tableau perdu.

musique (1); l'un d'eux, jouant du luth, prête attentivement l'oreille au son de son instrument. La Vierge est entourée par saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Julien et saint Nicolas, toutes figures pleines de vie et de vérité. Sur la prédelle (2), on voit de petits sujets tirés de la vie de ces saints et au milieu l'Adoration des Mages, dans laquelle quelques chevaux, peints d'après nature, sont si beaux qu'on ne saurait désirer mieux. Les hommes de la suite des trois rois sont vêtus de costumes variés, en usage à cette époque. Au-dessus du tableau, en guise d'amortissement, il y a plusieurs saints dans des panneaux et entourant un Christ en croix. On croit que la figure d'un saint, en habit d'évêque (3), qui est peinte à fresque dans cette église, à côté de la porte qui donne dans le couvent, est de la main de Masaccio; mais je crois fermement qu'elle est due à Fra Filippo, son élève.

De retour à Florence, il peignit un homme et une femme nus, de grandeur naturelle, qui appartiennent aujourd'hui à Palla Rucellai (4). Ensuite, ne se plaisant pas à Florence et poussé par l'amour de l'art, il résolut d'aller à Rome où il espérait faire des études qui le mettraient à même de surpasser tous ses rivaux. Il y acquit une grande renommée et peignit à fresque, pour le cardinal de San Clemente (5), une chapelle dans l'église du même nom, où il représenta le Christ en croix entre deux larrons, et l'histoire de sainte Catherine martyre. Plusieurs tableaux en détrempe, qu'il fit à la même époque, se sont égarés ou ont été détruits, au milieu des bouleversements de Rome. Il en existe cependant un, à Sainte-Marie-Majeure, dans une petite chapelle voisine de la sacristie; on y voit quatre saints, si naturels qu'ils paraissent en relief, et entre eux sainte Marie della Neve (6). On y remarque également les portraits du pape Martin traçant, avec une pioche, les fondations de l'église, et de l'empereur Sigismond. Un jour, Michel-Ange donna, en ma présence, les plus grands éloges à ces figures qui, disait-il, devaient être vivantes, du temps de Masaccio.

Pisanello et Gentile da Fabriano, chargés, par le pape Martin, de décorer l'église de Santo Ianni, avaient confié une partie de ce travail

(1) Ibid.

(2) Actuellement au musée de Berlin.

(3) N'existe plus.

(4) Tableau perdu.

(5) Cardinal Branda da Castiglione. Ces fresques existent encore; on les attribue aussi à Masolino qui fit des fresques de Castiglione d'Olon, pour le même cardinal Branda.

(6) Actuellement au musée de Naples, dans deux petits cadres.

à Masaccio ; mais lorsqu'il apprit que Cosme de Médicis, qui l'avait beaucoup aidé et favorisé, était rappelé de l'exil (1), il revint à Florence, où il fut chargé de continuer les peintures de la chapelle Brancacci, dans l'église del Carmine, laissées inachevées par Masolino da Panicale, qui venait de mourir (2). Avant de se mettre à l'œuvre, il fit, comme essai et pour montrer les progrès qu'il avait faits, le saint Paul (3), qui est près de l'endroit où tombent les cordes des cloches. Il fit preuve d'un talent infini dans cette peinture et l'on reconnaît dans la tête du saint, représenté sous les traits de Bartolo di Angiolino Angiolini, une grandeur terrible telle que la parole seule semble lui manquer. Celui qui ne se rend pas compte de ce que fut saint Paul n'a qu'à regarder cette figure qui respire la force du citoyen romain, en même temps que la puissance invincible d'un esprit tout entier absorbé par sa foi. Masaccio montra, en outre, dans cette peinture, une connaissance merveilleuse des raccourcis vus de bas en haut, comme on peut s'en rendre compte en regardant les pieds de cet apôtre, dans lesquels il y a une difficulté vaincue aisément par lui, en comparaison de la raideur de la manière ancienne qui faisait se tenir toutes les figures sur la pointe des pieds, comme je l'ai déjà dit. Cette manière dura jusqu'à lui, sans que personne ne cherchât à la corriger, et lui seul, avant tout autre, la fit disparaître devant le mode de faire actuel. Pendant qu'il y travaillait, l'église del Carmine fut consacrée (4) et Masaccio, en commémoration de cette cérémonie, la représenta (5), en clair-obscur, au-dessus de la porte qui conduit de l'église dans le cloître. Parmi une foule de citoyens revêtus de manteaux et de chaperons, qui suivent la procession, il introduisit Filippo Brunelleschi, chaussé de sandales; Donatello, Masolino da Panicale, son maître, Niccolo da Uzzano et d'autres, dont les portraits sont de la main du même, dans la maison de Simon Corsi (6), gentilhomme florentin. On y voit aussi la porte du couvent et le portier armé de ses clefs. Cette œuvre est vraiment d'une grande perfection, Masaccio ayant su mettre en perspective la procession de tous ces gens, qui vont cinq ou six par files et, en particulier, il est remarquable que

(1) En 1434.

(2) Masolino mourut après Masaccio.

(3) Détruit en 1675, quand on construisit la chapelle Corsini. Il était peint sur un pilastre de la chapelle des Serragli.

(4) Le 19 avril 1422, par l'archevêque Amerigo Corsini.

(5) Il en reste un fragment sur le mur du cloître attenant à l'église.

(6) Peintures perdues ; un fragment de fresque, conservé aux Offices, représente le portier des Carmes.

tous ne sont pas de la même grandeur et qu'on distingue très bien les petits et les gros des grands et des maigres ; tous sont d'aplomb sur leurs pieds et marchent sur le sol de la place, tout aussi naturellement que feraient des personnes vivantes.

Étant ensuite retourné aux travaux de la chapelle Brancacci, il termina une partie de l'histoire de saint Pierre (1), commencée par Masolino, savoir quand il baptise le peuple, qu'il guérit les infirmes, quand il ressuscite les morts et redresse les contrefaits qu'il touche de son ombre, en allant au temple avec saint Jean. Parmi tous ces sujets, le plus remarquable est celui dans lequel saint Pierre, pour payer le tribut à César, tire de l'argent du ventre d'un poisson, sur l'ordre de Jésus-Christ. Outre son propre portrait, que Masaccio y introduisit sous la figure du dernier apôtre, et qu'il peignit à l'aide du miroir, avec tant de vérité qu'il paraît vivant, la hardiesse de saint Pierre qui adresse sa demande au Christ et l'attention des apôtres entourant le Christ dans diverses attitudes et attendant qu'il prononce sa décision sont rendues d'une façon vraiment saisissante. Il en est de même du geste de saint Pierre, quand il retire l'argent ; il y met tant d'ardeur que sa figure en est tout enflammée d'être resté courbé. Quand il paye ensuite le tribut, on devine le sentiment qui l'anime, de même que la cupidité de celui qui reçoit l'argent et le regarde dans sa main avec complaisance.

Masaccio peignit aussi le fils du roi ressuscité par saint Pierre et saint Paul ; mais cette dernière fresque resta inachevée par suite de sa mort et fut terminée plus tard par Filippino Lippi. Dans la scène où saint Pierre baptise, se trouve une figure nue qui grelotte, saisie par le froid et qui a toujours excité l'admiration des artistes anciens et modernes, tant elle est exécutée avec un beau relief et avec douceur de style.

Une quantité de dessinateurs et d'artistes en tout genre ont constamment fréquenté cette chapelle ; elle renferme des têtes si belles et si expressives que l'on peut dire avec assurance qu'aucun maître de cette époque ne s'approcha autant que Masaccio des peintres modernes. Ses efforts méritent donc des louanges infinies, surtout pour avoir créé le beau style de notre époque ; et pour prouver la vérité de ce que j'avance, je dirai que tous les peintres et sculpteurs qui sont venus étudier dans cette chapelle et y prendre des copies, sont devenus des maîtres éminents, tels que Fra Giovanni de Fiesole, Filippino Lippi

(1) Ces fresques existent encore.

qui la termina, Michel-Ange, Raphaël d'Urbin, Léonard de Vinci et quantité d'autres, Florentins et étrangers, que nous passons sous silence, pour dire, en un mot, que tous ceux qui ont voulu apprendre les règles et les principes de l'art sont allés les chercher dans cette chapelle, auprès des peintures de Masaccio. Beaucoup de gens croient fermement qu'il aurait encore produit de plus grandes merveilles, si la mort, qui le frappa à l'âge de 26 ans, ne l'avait ravi trop tôt. Est-ce l'envie, ou bien les belles choses durent-elles communément peu, il mourut ainsi à la fleur et si subitement qu'il ne manqua pas de gens qui pensèrent que le poison y avait contribué plus qu'autre chose.

On dit qu'en apprenant sa mort, Filippo Brunelleschi s'écria : « Nous avons fait une perte immense en Masaccio ! », et ressentit une profonde douleur, d'autant plus qu'il s'était appliqué longtemps à lui enseigner quantité de problèmes de perspective et d'architecture. Il fut enterré dans l'église del Carmine (1), l'an 1443, et comme, pendant sa vie, ses concitoyens l'avaient peu apprécié, on ne prit pas soin de rappeler sa mémoire par quelque inscription sur son tombeau.

---

## Filippo BRUNELLESCHI

*Sculpteur et architecte florentin, né en 1377, mort en 1446*

La nature crée parfois des hommes petits de leur personne et de peu d'apparence, mais qui ont l'âme pleine de tant de grandeur et un si terrible courage, que s'ils n'entreprennent pas des choses difficiles et presque impossibles et s'ils ne les terminent pas, au grand étonnement de ceux qui les voient, leur vie ne peut jamais connaître le repos. Les choses que l'occasion leur met entre les mains, si viles et si mesquines qu'elles soient, ils les font devenir grandes et précieuses. Aussi ne devrions-nous jamais faire la grimace, quand nous rencontrons une personne, occupée à une œuvre quelconque et dont la figure n'offre pas la grâce et la beauté que la nature aurait dû lui donner ; l'or pur ne se trouve-t-il pas caché sous des mottes de terre ? Nous avons vu Filippo di Ser Brunellesco, disgracieux de sa personne autant que Giotto, mais doué d'un génie si élevé qu'on peut dire qu'il fut envoyé par le ciel pour donner une nouvelle forme à l'architecture dévoyée depuis des centaines d'années. Beaucoup de personnes

(1) Peu probable, car il mourut à Rome, en 1428, à l'âge de 27 ans.

avaient dépensé des sommes immenses pour faire élever des édifices mal dessinés, mal distribués, disgracieux, extravagants même et bizarrement décorés. Le ciel voulut alors, la terre étant restée si longtemps sans un homme d'un réel génie et d'une inspiration divine, que Filippo élevât la plus grande, la plus haute et la plus belle construction des temps modernes aussi bien que de l'antiquité, et montrât ainsi que la valeur des artistes toscans, bien qu'étant restée si longtemps cachée, n'était pas morte pour cela. Il était doué, d'ailleurs, des plus rares qualités ; en amitié, principalement, personne ne fut plus affable, ni plus bienveillant que lui. Son jugement était exempt de passion et quand il reconnaissait le mérite des autres, il laissait là son intérêt, ou celui de ses amis. Il connaissait sa valeur et ne ménagea pas à plusieurs autres l'aide de son talent, secourant de plus toujours son prochain dans la nécessité. Ennemi déclaré du vice, il recherchait les gens vertueux. Il ne dépensait pas son temps en vain, n'évitant aucune peine pour mener à bien ses travaux ou pour aider ceux qu'il savait dans le besoin et profitait de ses promenades pour visiter et secourir ses amis.

On dit qu'à Florence il y eut un homme d'une excellente réputation et de mœurs irréprochables, actif dans ses affaires, qui s'appelait Ser Brunellesco di Lippo Lapi (1). Son aïeul, appelé Cambio, avait cultivé les lettres et était fils d'un médecin fameux dans le temps, du nom de Maestro Ventura Bacherini. Ser Brunellesco, ayant épousé une jeune fille remarquablement bien élevée, de la noble famille degli Spini (2), reçut, entre autres choses de la dot, une maison qu'il habita, avec sa famille, jusqu'à sa mort et qui était située vis-à-vis de San Michele Berteldi (3). Il y vivait agréablement, quand lui naquit, l'an 1377, un fils auquel il donna le nom de son père Filippo, mort auparavant ; cette naissance fut accueillie avec une joie extrême par les parents. Dès son enfance, on lui enseigna, avec beaucoup de soin, les premiers principes des lettres ; il y montrait tant d'imagination et un esprit si élevé, que souvent il restait le cerveau en suspens, comme s'il ne se souciait pas d'y faire de grands progrès ; au contraire, il paraissait penser à des choses qui lui semblaient devoir être d'une plus grande utilité. Aussi Ser Brunellesco, qui désirait le voir continuer, un jour, sa profession de notaire ou celle de son aïeul le

(1) Mentionné en 1351, aux livres du Proconsul : *Brunellescus filius olim Lippi Turae de Florentia*. Il était notaire.

(2) Giuliana di Giovanni Spini.

(3) Aujourd'hui San Gaetano.



médecin (1), en prenait un déplaisir extrême. Mais le voyant toujours occupé à des choses d'adresse ou à de petits ouvrages de main, il lui fit apprendre à écrire et à compter et le plaça ensuite chez un orfèvre de ses amis, pour apprendre à dessiner. Filippo (2) en ressentit une grande satisfaction et travailla avec tant d'ardeur qu'il ne tarda pas à savoir monter les pierres fines, mieux que les plus anciens du métier. Il fit plusieurs pièces de nielle et d'argenterie, entre autres, les deux demi-figures de Prophètes, placées sur le bord de l'autel de San Jacopo de Pistoia (3), qui furent trouvées très belles et qu'il exécuta pour l'Œuvre de cette ville. Il fit également des bas-reliefs, dans lesquels il montra une telle entente du métier, que nécessairement son génie devait dépasser les termes de cet art.

S'étant lié avec des personnes studieuses, il lui prit fantaisie d'apprendre les effets des poids et des roues et d'acquérir la connaissance des temps et des mouvements, en sorte qu'il arriva à produire de belles et d'excellentes horloges. Non content de cela, il se prit d'un désir extrême de faire de la sculpture et cette idée lui vint après que Donato étant jeune et considéré déjà comme un sculpteur de talent dont on attendait davantage, Filippo commença à le fréquenter continuellement ; par suite de leurs vertus réciproques, leur affection devint telle qu'ils ne semblaient pouvoir vivre l'un sans l'autre. De plus, Filippo, qui avait les aptitudes les plus diverses, s'occupa à des œuvres d'autres professions, en sorte que les personnes qui s'y connaissaient l'estimèrent être un excellent architecte, d'après les nombreux ouvrages qu'il exécuta et qui servirent dans des restaurations de maisons. Ainsi, tandis que Apollonio Lapi, son parent, faisait construire une maison, au coin des Ciai, vers le Mercato Vecchio, Filippo s'y employa grandement et il en fit autant, hors de Florence, dans la tour et la maison della Petraia (4), à Castello. Dans le palais qu'habite la Seigneurie, il fit la distribution de toutes les chambres, dans la partie où se trouvaient les bureaux du Mont-de-Piété ; il y pratiqua des portes et des fenêtres, dans une manière inspirée de l'antique et qui n'était pas beaucoup en usage, car l'architecture était des plus grossières en Toscane. Comme les Frères de Santo Spirito, à Florence, voulaient avoir

(1) Maestro Cambio, qui était médecin.

(2) Immatriculé à l'Art de la Soie le 19 décembre 1398 et parmi les Orfèvres (qui comptaient dans cet Art) le 2 juillet 1404. Tommaso, son frère, est immatriculé le 29 avril 1405.

(3) Existente encore.

(4) Actuellement Villa royale ; la tour existe encore.

une statue de sainte Marie-Madeleine pénitente, en bois de tilleul et destinée à être placée dans une chapelle, Filippo, qui avait produit plusieurs petites œuvres de sculpture et qui était désireux de montrer qu'il pouvait réussir des œuvres de grandes dimensions, demanda à la faire ; cette figure, terminée et mise en place, fut trouvée très belle, mais, dans l'incendie de l'église qui arriva l'an 1471, elle fut réduite en cendres, avec beaucoup d'autres œuvres remarquables.

Il cultiva beaucoup la perspective, qui était alors mal appliquée, à cause des nombreuses erreurs que l'on commettait ; il y perdit beaucoup de temps, jusqu'à ce qu'il eût trouvé par lui-même une manière de la rendre plus juste et parfaite, en faisant le plan, le profil et les intersections, découverte vraiment ingénieuse et très utile aux arts du dessin. Il y prit tant de plaisir que de sa main il retraça la place de San Giovanni, avec la répartition des marbres noirs et blancs incrustés sur les murailles et dont les bandes allaient en diminuant avec une grâce singulière ; il fit également la maison de la Misericordia, avec les boutiques des marchands de gaufres, la voûte des Pecori et de l'autre côté la colonne de San Zanobi. Ce dessin, pour lequel il reçut les éloges des artistes et de tous ceux qui savaient juger cet art, l'encouragea au point qu'il ne resta pas longtemps sans mettre la main à un autre dans lequel il représenta le Palais, la Place et la Loggia de la Seigneurie, avec le toit des Pisans et toutes les constructions que l'on voit autour ; ces deux œuvres (1) eurent pour effet d'éveiller l'intelligence des autres artistes, qui se mirent depuis à travailler la perspective avec beaucoup d'application. Filippo l'enseigna en particulier à Masaccio, peintre, alors jeune et son grand ami, qui lui fit honneur, comme il apparaît dans la représentation des édifices qu'il introduisit dans ses œuvres. Il en fit autant pour ceux qui travaillaient à des œuvres de marqueterie, qui est un art d'assembler les bois de couleurs, et il les stimula au point qu'il faut lui attribuer le développement que prit cet art si utile, de même que quantité d'œuvres de ce genre, qui ont procuré, à Florence, autant de gloire que de profit, pendant de longues années.

Maestro Paulo dal Pozzo Toscanelli revenant de ses études et se trouvant à dîner un soir, dans un jardin, avec quelques amis, invita Filippo qui, l'entendant parler des arts relevant des mathématiques, prit tant de familiarité avec lui que celui-ci lui enseigna la géométrie, et bien que Filippo n'eût pas de connaissance approfondie des lettres, il lui rendait raison de toutes choses, avec le naturel de la pratique et de

(1) Ces dessins sont perdus.

l'expérience, de manière que souvent il le confondait. De même, il pratiquait les écrits de la religion chrétienne, intervenant dans les discussions et les prédications des personnes savantes, dont il tirait un si grand fruit, grâce à son admirable mémoire, que Messer Paulo susdit, pour faire son éloge, avait coutume de dire que, lorsqu'il entendait raisonner Filippo, il lui semblait un nouveau saint Paul. A la même époque, il s'appliqua également à bien comprendre Dante, relativement aux lieux décrits par le poète et à ses théories et très souvent il s'en servait dans ses raisonnements, en le citant par comparaisons. Son esprit était continuellement occupé à imaginer et à inventer des choses ingénieuses et difficiles et il ne put pas rencontrer d'esprit qui lui plût davantage que celui de Donato, avec lequel il causait familièrement, raisonnant, pour leur plus grand plaisir, sur les difficultés du métier.

Dans ce temps-là, Donato venait de terminer un crucifix en bois, qui fut placé à Santa Croce de Florence (1), au-dessous de la fresque peinte par Taddeo Gaddi, et qui représente saint François, ressuscitant un enfant. Il voulut connaître l'avis de Filippo, mais il s'en repentit ensuite, car Filippo lui dit qu'il n'avait mis en croix qu'un paysan. C'est de là que vient le proverbe : « Prends du bois et fais en un ! » telle fut la réponse de Donato. Filippo, qui ne se fâchait jamais de ce qu'on lui disait, bien que dans le cas il se sentit véritablement provoqué, se renferma chez lui pendant plusieurs mois qu'il employa à sculpter un crucifix en bois, d'égale grandeur, mais d'un dessin et d'une exécution si admirables, qu'un jour s'étant fait précéder par Donato qui ignorait ce travail, celui-ci le voyant, dans sa surprise, laissa choir par terre les œufs et les autres provisions qu'il apportait pour déjeuner avec son ami. Il était hors de lui d'admiration, en voyant avec quelle manière pleine de génie Filippo avait exécuté les jambes, le torse et les bras de cette figure, d'une telle unité que Donato s'avoua vaincu et qu'il proclama partout que cette œuvre était un vrai miracle. Ce crucifix est aujourd'hui à Santa Maria Novella (2), entre les chapelles Strozzi et Bardi da Vernio et il est extrêmement admiré encore maintenant. L'excellence des deux maîtres engagea les Arts des Bouchers et des Marchands de Lin à leur commander deux statues en marbre, destinées à occuper les niches des pilastres afférents à ces deux arts, à l'extérieur d'Or San

(1) Actuellement dans la chapelle Bardi.

(2) Actuellement dans la chapelle Gondi. — Brunellesco donna également le dessin de la chaire actuelle, qui fut couverte de bas-reliefs dus à un certain Maestro Lazzaro, aux frais de la famille Rucellai.

Michele. Filippo, ayant autre chose à faire, abandonna ces deux statues à Donato, qui les conduisit à bonne fin.

L'an 1401, les Florentins, voyant le haut point que la sculpture avait atteint, résolurent de faire exécuter les deux portes de bronze du baptistère de San Giovanni, car depuis la mort d'Andrea Pisano, il n'y avait pas eu de maîtres capables de ce travail. A la suite du concours (1), il fut reconnu que les deux meilleurs projets présentés étaient ceux de Lorenzo Ghiberti et de Brunelleschi, ce dernier, à la vérité, inférieur à l'autre. Le sujet à traiter était le sacrifice d'Abraham et Filippo avait représenté, entre autres particularités, un serviteur d'Abraham se tirant une épine du pied, très bien réussi. Le jour du jugement arrivé, Filippo et Donato ne se déclarèrent entièrement satisfaits que du modèle de Lorenzo et persuadèrent aux Consuls qu'il fallait allouer le travail à celui-ci, dans l'intérêt général. Ils firent ainsi preuve d'une bonté d'amis et d'une vertu exempte d'envie, autant que d'une connaissance exacte de leur propre valeur. Bien que les Consuls priassent Filippo de partager l'entreprise avec Lorenzo, il s'y refusa, aimant mieux être le premier dans son art, que le second ou l'égal de qui que ce fût dans un autre. Il donna son bas-relief à Cosme de Médicis, qui le fit placer dans la vieille sacristie de San Lorenzo, sur le devant de l'autel, où on le voit à présent. Celui de Donato est dans l'Arte del Cambio.

Le jugement prononcé (2), Filippo et Donato résolurent de quitter Florence et d'aller demeurer à Rome pendant quelques années, pour y étudier, Donato la sculpture et Filippo l'architecture. Il avait embrassé définitivement ce dernier parti, voulant être supérieur à Lorenzo et à Donato, autant que l'architecture l'emporte en utilité sur la peinture et sur la sculpture. Ayant vendu un petit domaine qu'il possédait à Settignano, il se mit en route avec son compagnon. En arrivant à Rome, il fut frappé de stupeur en voyant la grandeur des édifices antiques et la perfection de leur construction. Ils se mirent alors à mesurer les corniches, à lever le plan de tous ces monuments et ne regardèrent ni au temps, ni à l'argent, pour ne laisser à Rome et dans ses environs aucun endroit, sans examiner et mesurer tout ce qu'ils pouvaient y rencontrer de beau. Comme Filippo était peu soucieux des besoins de la vie, tout entier à l'étude, il en oubliait le manger et le dormir : il n'avait en tête que l'architecture qui était perdue, je dis la bonne manière antique et non ce style gothique barbare qui seul régnait à cette époque. Il

(1) Voir pour plus de détails la Vie de Lorenzo Ghiberti ; le modèle de Brunellesco est actuellement, avec celui de Ghiberti, au Musée National.

(2) Le 22 novembre 1403.

avait deux projets grandioses : d'une part, il voulait remettre en honneur la belle architecture, espérant ainsi, s'il la retrouvait, laisser une renommée égale à celle de Cimabue et de Giotto ; d'autre part, il cherchait le moyen de voûter la coupole de Santa Maria del Fiore, à Florence, dont personne, après la mort d'Arnolfo, n'avait osé se charger, sans faire une dépense prodigieuse de charpentes et de cintres. Il n'en parla à personne, pas même à Donato, mais il étudia toutes les difficultés de la coupole du Panthéon et dessina toutes les voûtes antiques qu'il put examiner. Et lorsque les deux artistes voyaient apparaître, à demi enterrés, des fragments de chapiteaux, de colonnes, de corniches, ou de soubassements d'édifices, ils ne manquaient jamais de pousser leurs fouilles jusqu'au pied, de manière à les dégager et à pouvoir les étudier. Aussi le bruit s'en était répandu dans Rome et quand ils passaient par les rues avec leurs habits de terrassiers, on les appelait les hommes du trésor, car le peuple les prenait pour des personnes occupées de géomancie, pour retrouver des trésors ; ce qui provint de ce que, un jour, ils avaient trouvé un vase antique, de terre, plein de médailles.

Bientôt l'argent manqua et Filippo dut y remédier en montant des pierres pour des orfèvres, ses amis, tandis que Donato retournait à Florence. Resté seul, Filippo continua à étudier les antiques, avec plus de zèle que jamais. Il n'y a pas d'édifice ancien qu'il n'ait pas dessiné, temples ronds, carrés, octogones, bâtis en briques, basiliques, aqueducs, bains, arcs de triomphe et amphithéâtres ; dans toutes ces constructions, il découvrit l'assemblage et l'enchaînement des pierres, ainsi que la forme des voûtes. Il étudia l'agencement des pierres d'attente et de celles qui servent de point fixe ; puis, s'apercevant que toutes les grosses pierres étaient percées d'un trou à mortaise, il reconnut qu'il était destiné à cet outil de fer que nous appelons la louve, et dont on se sert pour élever les pierres ; après lui, il a été toujours en usage. Il sut distinguer les ordres dorique, ionique et corinthien et il poussa ses études à un tel point qu'il était capable de recomposer en imagination la ville de Rome telle qu'elle était avant d'avoir été ruinée.

L'an 1407, le mauvais air affecta un peu sa santé et ayant reçu de ses amis le conseil de changer d'air, il revint à Florence où, pendant son absence, une partie des murs était tombée en ruines et pour la réfection desquels il donna, à son retour, des dessins et des conseils.

Cette année-là (1), une assemblée d'architectes et d'ingénieurs du

(1) En 1417. Dans toute cette histoire de la coupole et des démêlés de Filippo avec Ghiberti, Vasari ne suit pas du tout la chronologie des événements.

pays fut convoquée, au sujet de la coupole, par les fabriciens de Santa Maria del Fiore et par les Consuls de l'Art de la Laine. Brunelleschi y fut appelé et conseilla de dégager l'édifice du toit et de ne pas suivre le projet d'Arnolfo, mais d'élever un tambour de quinze brasses de haut, percé, au milieu de chaque face, d'une large lunette, autant pour soulager les reins des arcs que pour faciliter la construction de la future coupole. Il en fit, de plus, des modèles qu'on mit immédiatement à exécution (1).

Comme sa santé était complètement rétablie, un matin qu'il se trouvait avec Donato et d'autres artistes, sur la place du Dôme et que la conversation roulait sur les sculptures antiques, Donato raconta que, revenant de Rome, il avait passé par Orviéto, pour voir la célèbre façade de marbre du Dôme (2) et qu'en traversant la ville de Cortona, il était entré dans l'église paroissiale et avait vu un sarcophage antique (3), orné d'un bas-relief de la plus grande beauté, chose rare à cette époque où l'on n'avait pas encore déterré tous ces chefs-d'œuvre que nous possédons aujourd'hui. Filippo, en entendant Donato vanter la perfection de ce morceau, ne put résister au désir de le connaître. Vêtu comme il l'était, en manteau, avec son chaperon et ses sandales, il partit à pied, sans dire où il allait et se laissa emporter à Cortona par son amour de l'art. Ayant vu le bas-relief et l'ayant dessiné à la plume, il revint à Florence, avant que Donato, ni aucun autre se fût aperçu de son départ, car on pensait qu'il devait être en train de dessiner ou d'inventer quelque chose, et à la vue du dessin, Donato ne put s'empêcher d'admirer le violent amour que Filippo portait à l'art.

Il employa ensuite plusieurs mois à fabriquer secrètement des modèles et des appareils qu'il jugeait nécessaires à l'entreprise de la coupole, et prenait part, néanmoins, aux amusements des autres artistes. C'est alors qu'il fit la farce dite *Burla del Graso e di Matteo* (4), et il allait fréquemment, pour se distraire, aider Lorenzo Ghiberti à réparer les portes du Baptistère. Mais, apprenant un jour qu'il était question de réunir de nouveau des ingénieurs pour étudier la construction de la coupole, il repartit pour Rome, pensant que l'on aurait plus recours à lui absent, et avec plus d'instances, que s'il restait à Florence. A peine était-il arrivé à Rome qu'on se rappela la sûreté de

(1) Donatello et Nanni d'Antonio di Banco travaillèrent à ces modèles.

(2) Il y travailla également (document de 1423).

(3) Existe encore ; en place. Le bas-relief représente un combat de Centaures et de Lapithes.

(4) Restituée à Antonio Manetti.

ses vues et la supériorité de ses raisonnements sur ceux des autres maîtres, qui désespéraient de s'entendre avec les maçons et de construire une charpente assez forte pour soutenir l'armature et l'énorme poids de la coupole. Comme on voulait en voir la fin, on écrivit à Filippo, le priant de revenir à Florence ; et comme il ne désirait rien davantage, il voulut bien se rendre à cet appel. La fabrique du Dôme et les consuls de l'Art de la Laine s'étant rassemblés à son arrivée, lui exposèrent toutes les difficultés, de la plus grande à la moindre, que faisaient les autres maîtres présents à cette consultation. Filippo, après les avoir écoutés, parla ainsi : « Seigneurs, il est hors de doute que les grandes choses rencontrent toujours de grandes difficultés dans leur exécution, et, s'il en fut jamais, votre entreprise en présente de plus grandes que probablement vous ne vous l'imaginez. Je ne sache pas que les anciens aient jamais exécuté une voûte d'une aussi terrible grandeur que celle-ci aura. J'ai souvent pensé aux moyens d'en armer la construction à l'intérieur et à l'extérieur, pour y travailler en toute sécurité, et n'ai su que résoudre, car la largeur et la hauteur de l'édifice m'épouvantent. Si on pouvait la faire sphérique, on suivrait la méthode employée par les Romains dans le Panthéon. Mais ici nous avons huit pans auxquels nous devons nous assujettir, et par conséquent huit chaînes de pierre à élever, auxquelles il faudra lier le reste de la construction. Je sais combien cela est difficile ; néanmoins, comme ce temple est consacré à Dieu et à la Vierge, j'espère que le Tout-Puissant ne manquera pas d'envoyer le savoir, s'il fait défaut, en y ajoutant la force, l'intelligence et le génie, à celui qui conduira cette entreprise. Mais en quoi puis-je vous être utile, puisque je n'en suis pas chargé ? Je l'avoue, si elle m'était confiée, je me sentirais le courage nécessaire pour trouver les moyens d'en venir à bout, sans tant de difficultés. Mais je n'ai encore pensé à rien, et vous voulez que je vous indique les moyens à employer ! Lorsque vous serez décidés, il vous faudra non seulement faire usage de moi, qui serai insuffisant pour donner des conseils sur une si grande entreprise, mais encore faire de grandes dépenses et inviter les architectes de Toscane, d'Italie, d'Allemagne, de France et de tous les pays en un mot, à se rassembler à Florence, dans un an à jour fixe ; puis soumettre votre projet à leur discussion et en confier l'exécution à l'homme qui répondra au but voulu et proposera les meilleurs moyens et les plus judicieux. Je ne saurais vous donner d'autres conseils ni vous indiquer une meilleure marche. »

Le conseil et la méthode indiquée par Filippo plurent aux consuls et aux fabriciens, mais ils se doutaient qu'il avait un modèle et qu'il

y avait longuement pensé ; ils auraient voulu le connaître, ce dont il paraissait peu se soucier. Il prit même congé d'eux, déclarant qu'il était sollicité par lettres de retourner à Rome. Les consuls et les fabriciens, voyant que leurs sollicitations étaient impuissantes pour le retenir, le firent prier par des amis, et, comme il résistait, un matin qui fut celui du 26 mai 1417 (1), les fabriciens lui firent une allocation d'argent, que l'on trouve portée à son compte sur les registres, et qu'ils lui donnèrent pour se le rendre favorable. Mais Filippo, ferme dans son propos, quitta Florence, et s'en alla à Rome, où il se livra à de profondes études pour se préparer à la future entreprise dont il était certain d'être seul capable d'assurer l'exécution.

Le conseil donné par Filippo, d'appeler de nouveaux architectes, n'avait pour but que de leur faire constater la puissance de son génie ; il était loin de croire qu'aucun d'eux ne se chargerait de voûter la coupole et n'accepterait une pareille entreprise, beaucoup trop difficile pour eux. Beaucoup de temps se passa ainsi avant que les architectes fussent venus de leurs pays, les marchands florentins qui résidaient en France, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne ayant reçu ordre de ne rien épargner pour obtenir des souverains et envoyer à Florence les maîtres les plus habiles et les plus renommés de leurs États. Enfin, l'an 1420 (2), furent réunis tous ces maîtres d'outre-monts, ainsi que ceux de Toscane et les plus habiles maîtres en dessin de Florence ; Filippo revint de Rome et se joignit à eux (3).

L'assemblée fut tenue dans l'Œuvre du Dôme, en présence des consuls, des fabriciens et des citoyens les plus remarquables par leur esprit. Il s'agissait de recueillir tous les avis et d'arrêter définitivement les moyens de voûter la coupole. Les architectes ayant donc été appelés, on les entendit l'un après l'autre exposer leurs idées et la méthode que chacun s'était proposée. Ce fut chose merveilleuse d'entendre les opinions étranges et diverses qui furent émises à cette occasion. L'un prétendait qu'il fallait établir des piliers, murés sur les fondations, d'où partiraient les arcs et la charpente destinée à porter le poids de la coupole ; un autre voulait construire la voûte en pierre ponce, pour

(1) La date exacte est le 19 mai 1417 ; il reçut dix florins d'or.

(2) Fin mars 1420.

(3) Les livres de comptes du Dôme donnent tous leurs noms. On n'y rencontre pas de noms étrangers ; tous sont florentins. Ce sont : Giovanni di Gherardo da Prato, Giuliano d'Arrigo, Giovanni dell' Abaco, Nanni d'Antonio di Banco, Donatello, Ricco di Giovanni et Michele di Niccolo, dit le Scalcagna. Ils obtinrent tous une gratification.



qu'elle fût plus légère. Plusieurs s'accordaient à bâtir un pilier central et à donner à la coupole la forme d'un pavillon semblable à celui du Baptistère. Il n'en manqua pas qui dirent qu'il serait bon de la remplir de terre et d'y mêler des pièces de menue monnaie, pour que, la voûte terminée, toute cette masse de terre fût donnée à fouiller au peuple, qui la ferait ainsi disparaître sans frais. Seul, Filippo osa dire que l'on pourrait exécuter la coupole sans employer tous ces bois, ces piliers et cette terre, sans arcs dispendieux et même sans armature. Les consuls, les fabriciens et tous les citoyens, qui s'attendaient à quelque projet extraordinaire, crurent qu'il extravaguait ; ils se moquèrent de lui et le prièrent de parler d'autre chose, disant qu'il fallait être fou comme il l'était pour tenir de pareils propos. Ce qui offensa Filippo, qui leur dit : « Seigneurs, soyez assurés qu'il n'y a pas d'autre manière d'élever la coupole que celle que je vous indique, et, bien que vous riiez de moi, vous reconnaîtrez, si vous voulez n'être pas obstinés, qu'on ne doit pas et qu'on ne peut pas procéder autrement. Il est nécessaire, pour réaliser mon projet, d'employer une voûte en quart point et de la faire double, c'est-à-dire une voûte intérieure et une voûte extérieure, de manière à pouvoir circuler entre les deux ; qu'aux angles de huit pans, toute la construction de la voûte extérieure soit enchaînée aux pierres d'attente, et qu'il en soit fait pareillement avec des chaînages de bois de chêne pour les huit faces de celle intérieure. Il faut penser aux jours, aux escaliers et aux conduites pour l'écoulement des eaux. Aucun de vous n'a pensé qu'il faudra prévoir des échafaudages pour garnir les parois intérieures de mosaïques et pour exécuter quantité de choses difficiles. Mais, moi qui vois la coupole dans mon esprit, j'ai reconnu que, pour réussir, il n'y a pas d'autre moyen ni d'autre méthode à suivre que celle que j'indique »

Et, tout échauffé par son ardeur, plus il s'efforçait de rendre sa pensée claire, pour qu'on l'entendît et qu'on le comprît, plus il confirmait l'assemblée dans ses doutes et se faisait regarder comme un sot et un bavard. Plusieurs fois on lui ordonna de se retirer, et, comme il ne voulait pas partir, on le fit emporter de force par les valets hors de l'assemblée, en décrétant qu'il était décidément fou. Filippo raconta plus tard qu'à la suite de cette avanie il n'osait plus se montrer dans la ville, craignant que l'on ne criât derrière lui : « Tenez, voilà le fou qui passe ! »

Les consuls restèrent fort embarrassés, trouvant les projets des autres maîtres remplis de difficultés, et celui de Filippo l'œuvre d'un fou ; il leur sembla qu'il confondait ce qu'on lui demandait avec deux choses :

l'une, de faire une voûte double, qui serait d'un poids énorme et inutile, l'autre, de l'élever sans armature. De son côté, Filippo, qui avait consacré tant d'années à ses études, dans l'espoir d'être chargé du travail, ne savait que faire et, par moments, était tenté de quitter Florence. Mais, comme il voulait rester vainqueur, il lui fallait s'armer de patience, sachant, d'ailleurs, que les cervelles des Florentins ne sauraient rester fermes sur le même propos. Il aurait bien pu montrer un petit modèle qu'il tenait en réserve, mais il ne le voulait pas, connaissant le peu d'intelligence de ses juges, la jalousie des artistes et l'instabilité de ses concitoyens. Il entreprit donc séparément ceux qu'il n'avait pu convaincre réunis, tantôt un consul, tantôt un fabricant, tantôt un de ses concitoyens, leur montrant une partie de ses dessins, en sorte qu'ils se décidèrent d'allouer le travail soit à lui, soit à l'un des architectes étrangers. Il y eut donc une nouvelle assemblée et les architectes recommencèrent leurs discussions ; mais ils furent tous vaincus par Filippo, et c'est alors, dit-on, qu'il y eut la dispute de l'œuf, que l'on raconte de la manière suivante : Ils auraient voulu qu'il leur fit connaître le fond de sa pensée et qu'il leur montrât son modèle, comme eux avaient fait ; mais il s'y refusa et se contenta de leur présenter un œuf, en disant : « Celui qui le fera tenir debout sur cette table de marbre sera digne de faire la coupole. » Ses rivaux ayant consenti à tenter l'expérience, aucun ne put réussir. On dit alors à Filippo de résoudre le problème. Ayant pris l'œuf, il donna un coup de la pointe sur la table et le fit tenir droit. Comme ils murmuraient et disaient qu'ils en auraient bien fait autant, il leur répondit en riant qu'ils sauraient également faire la coupole s'il leur montrait son modèle ou ses dessins.

Il fut enfin décidé qu'il aurait la direction des travaux, et on l'invita à mieux exposer ses projets. Étant rentré chez lui, il mit par écrit tout ce qu'il avait dans l'esprit le plus clairement qu'il put, dans la forme suivante (1) : « Ayant considéré les difficultés de cette entreprise, magnifiques seigneurs, je me suis rendu compte qu'il est impossible de faire la coupole sphérique, attendu que l'appui de la lanterne serait trop large, et que le poids de celle-ci, trop considérable, ruinerait rapidement le tout. Les architectes qui n'ont pas en vue l'éternité de leurs constructions ne pensent pas à leur réputation, et ne savent pas pour qui ils travaillent. Aussi me suis-je décidé à faire une coupole

(1) Ce projet, rapporté dans les livres de comptes de l'Œuvre du Dôme, est de 1420. Le texte en diffère sensiblement de la relation donnée par Vasari.

octogone, et en quart point ; on sait qu'un pareil arc tend à s'ouvrir, et si on le charge au sommet avec la lanterne, il ne bougera pas. La voûte aura par le bas trois brasses trois quarts d'épaisseur, et ira en diminuant, et en forme pyramidale, jusqu'à la lanterne qui la resserrera, où elle n'aura plus qu'une brasse un quart d'épaisseur. La voûte extérieure qui mettra la voûte intérieure à l'abri des dégâts de la pluie, aura par le bas deux brasses et demie d'épaisseur, prendra également la forme pyramidale, diminuera en proportion, et n'aura plus que deux tiers de brasse d'épaisseur en arrivant à la lanterne, au bas de laquelle elle se liera avec l'autre. On placera à chacun des huit angles un éperon, et deux au centre de chaque pan, en tout vingt-quatre, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, chacun de quatre brasses d'épaisseur. Les deux voûtes s'élèveront pyramidale, en diminuant par égale proportion jusqu'à l'ouverture circulaire coiffée par la lanterne. Puis on établira autour des voûtes vingt-quatre éperons, et six arcs en pierre de macigno, solidement liés par des tirants de fer mélangé d'étain ; des chaînes de fer embrasseront la voûte et les éperons. Il faudra commencer par murer solidement et sans ouvertures la hauteur de cinq brasses un quart, puis construire les éperons, et ensuite on divisera les voûtes. La première et la seconde assise de pied seront renforcées de pierres de macigno mises en travers, qui serviront de support aux deux voûtes. De neuf brasses en neuf brasses, dans la hauteur des voûtes, seront de petites voûtes allant d'un éperon à l'autre, avec de grosses chaînes en bois de chêne qui s'attacheront aux éperons destinés à soutenir la voûte intérieure. Ces chaînes de bois seront recouvertes de lames de fer, pour pratiquer les montées. Les éperons seront formés de pierres de macigno et de pierre dure, ainsi que les huit pans de la coupole liés aux éperons jusqu'à la hauteur de vingt-quatre brasses. On continuera la bâtisse en brique ou en pierre ponce, comme le jugera bon celui qui sera chargé de l'entreprise, afin de la faire aussi légère que possible. A l'extérieur, on pratiquera une galerie, au-dessus des lunettes, avec des parapets à jour, et hauts de deux brasses, dans le genre de ceux des petites tribunes du bas ; en réalité, il y aura deux galeries, l'une au-dessus de l'autre, et la supérieure étant découverte, qui reposeront sur une corniche richement ornée. Les eaux de la coupole arriveront à un conduit en marbre, large d'un tiers de brasse, d'où elles s'écouleront par des chéneaux sur un pavé solide. On revêtira les huit arêtes de la coupole extérieure de côtes de marbre, de la grosseur voulue, hautes d'une brasse au-dessus de la coupole, et formant un toit qui, large de deux brasses, présentera un chéneau de chaque côté ; elles s'élèveront

pyramidale jusqu'au sommet. On construira les portions de coupole dans le mode qui vient d'être indiqué, sans armature, jusqu'à la hauteur de trente brasses, ensuite on emploiera tels moyens que conseilleront les maîtres auxquels seront confiés ces travaux. La pratique enseigne ce qu'il y a de mieux à faire. »

Quand il eut fini de rédiger ce mémoire, Filippo le porta, un matin, à ses juges qui l'examinèrent attentivement, et, bien qu'ils fussent incapables de le comprendre, ils furent frappés de l'assurance qu'il montrait, de voir qu'aucun architecte ne paraissait aussi certain que lui de ce qu'il avançait, et qu'il proposait encore une fois le même système, comme s'il l'avait déjà mis dix fois à exécution. Ayant donc délibéré, ils se décidèrent à lui donner le travail ; ils approuvèrent tout, mais ils auraient voulu se rendre compte expérimentalement comment il comptait élever sa voûte sans armature. La fortune vint favoriser ce désir ; Bartolommeo Barbadori lui fit construire, à Santa Felicità, une chapelle qu'il voûta sans armature [c'est celle qui est en entrant dans l'église, à main droite, et qui renferme un bénitier également de sa main], et dans le même temps, il en fit une autre à San Jacopo sopr' Arno (1), à côté de la chapelle du maître-autel, pour Stiatta Ridolfi. Ces deux ouvrages inspirèrent plus de confiance que ses paroles. Les consuls et les fabriciens, rassurés par ces ouvrages, et par le mémoire de Filippo, le nommèrent à l'élection directeur des travaux de la coupole (2). Mais ils ne lui permirent cependant d'élever les constructions qu'à la hauteur de douze brasses, disant que, si cet essai tournait bien, ils ne manqueraient pas de le laisser continuer. Tant de dureté et de défiance parut certainement chose étrange à Filippo, et, s'il ne s'était connu seul capable d'un pareil travail, il n'y aurait jamais mis la main. Mais comme il désirait en avoir la gloire, il accepta, et s'engagea à conduire la coupole à bonne fin. Cet engagement et le mémoire furent copiés sur le registre où le provéditeur tenait les comptes de créances et de paiements pour les bois et les marbres ; on assigna à Filippo le traitement que jusqu'alors on avait donné aux autres directeurs en chef des travaux.

Quand on sut dans la ville que Filippo était nommé, parmi les artistes et les citoyens, les uns approuvèrent, les autres blâmèrent, car dans la masse on rencontre toujours des imbéciles et des envieux.

(1) Ces deux voûtes ont été détruites au xviii<sup>e</sup> siècle.

(2) En 1418 et 1419, quantité de maîtres florentins présentèrent des modèles pour la coupole. Les livres du Dôme mentionnent qu'il en fut présenté un, sans armature, fait de concert par Brunellesco, Donatello et Nanni d'Antonio di Banco.

Pendant que l'on rassemblait les matériaux, pour commencer à construire, il s'éleva une rumeur parmi les artisans et les citoyens qui improuvaient la décision des consuls et des fabriciens, et qui disaient qu'un pareil travail ne devait pas être confié à un seul homme. Un choix aussi exclusif serait pardonnable, disaient-ils, s'il y avait manque d'hommes de talent, tandis qu'au contraire il y en avait en abondance. L'honneur de la ville était en jeu, car, s'il survenait quelque accident, ce qui arrive fréquemment dans les constructions, les consuls et les fabriciens seraient inexcusables d'avoir donné une trop lourde tâche à un seul homme, indépendamment du dommage et de la honte qui en résulterait pour la ville ; enfin, il serait bon d'adjoindre un compagnon à Filippo pour réfréner son ardeur immodérée.

A cette époque, Lorenzo Ghiberti était en grand crédit, pour avoir fait preuve de son génie dans les portes de San Giovanni, et la suite prouva clairement qu'il avait nombre d'amis influents dans le gouvernement, jaloux de voir croître à ce point la réputation de Filippo, et sous couleur de s'intéresser à la bonne réussite de la construction, ils firent si bien auprès des consuls et des fabriciens, que Lorenzo fut adjoint à Filippo dans cette œuvre (1). Cette nouvelle jeta Filippo dans un tel désespoir, qu'il fut sur le point de quitter Florence ; et, sans Donato et Luca della Robbia qui le réconfortèrent, il aurait été hors de lui. C'est vraiment une rage inouïe que celle des gens qui, aveuglés par la jalousie, menacent la gloire de leurs adversaires, et compromettent la réussite de belles entreprises, uniquement par ambition ; il ne s'en fallut pas beaucoup que Filippo ne brisât les modèles, brûlât les dessins et réduisît à néant, en moins d'une demi-heure, le résultat du travail de tant d'années. Les fabriciens s'excusèrent auprès de lui, et l'exhortèrent à aller de l'avant, l'assurant qu'il serait toujours considéré comme l'inventeur et le seul auteur de la coupole ; néanmoins ils allouèrent à Lorenzo un égal salaire.

Filippo commença son œuvre avec peu de goût, sentant qu'il aurait toute la peine et qu'il lui faudrait partager la gloire avec Lorenzo. Mais il reprit courage, pensant bien qu'il trouverait le moyen d'éliminer avant peu son rival, et il continua à mettre à exécution, avec Lorenzo, son projet tel qu'il était décrit dans son mémoire. Il eut alors la pensée de faire établir un modèle, car, jusqu'à ce moment, on

(1) Le 16 avril 1420, sont nommés provéditeurs de la coupole : Brunellesco, Ghiberti et Batista d'Antonio, au salaire de trois florins d'or par mois. En cas de mort ou de démission, il y avait deux suppléants désignés, l'un Giuliano d'Arrigo, dit Pesello, pour Brunellesco ; le deuxième, Giovanni di Gherardo da Prato, pour les deux autres.

n'en avait pas encore fait, et il le fit construire par un menuisier nommé Bartolommeo, qui habitait près du Studio ; ce modèle, conçu d'après des proportions rigoureuses, renfermait tous les détails les plus difficiles : les escaliers éclairés, les escaliers obscurs, les différentes ouvertures pour le jour, les portes, les chaînes, les éperons et même une partie de la galerie. Lorenzo, l'ayant appris, chercha à le voir ; mais, comme Filippo le lui refusa, il entra en colère et fit également faire un modèle, afin de paraître ne pas recevoir un salaire pour rien. De ces deux modèles, celui de Filippo fut payé cinquante livres et quinze sous, le 3 octobre 1419, comme on le trouve ordonnancé dans les livres de Migliore di Tommaso (1), tandis que Ghiberti obtint pour le sien trois cents livres, plus par faveur qu'à cause de l'utilité que pouvait en retirer la fabrique (2).

Ces tourments durèrent, pour Filippo, jusqu'en 1426, outre le désagrément de voir Lorenzo partager le mérite de son invention, et il en fut tellement troublé qu'il n'éprouvait plus un moment de repos. Après avoir roulé dans son esprit plusieurs projets, il se décida à faire en sorte de se débarrasser tout à fait de son rival, sachant combien il était incapable d'une pareille œuvre. Déjà la coupole, tant dans sa voûte intérieure que dans celle extérieure, s'élevait à douze brasses de hauteur, et il s'agissait de mettre en place les chaînes de pierre et de bois. Comme c'était une chose difficile, il voulut d'abord en parler à Lorenzo pour tâter s'il avait songé à cette difficulté. Lorenzo y avait si peu réfléchi qu'il lui répondit qu'il s'en remettait à lui, comme à l'inventeur. Cette réponse plut à Filippo ; il crut y avoir trouvé le moyen de l'écarter de l'œuvre et de prouver qu'il était loin de posséder l'intelligence que lui attribuaient ses amis et de mériter la faveur qui l'avait fait mettre à cette place. Les travaux étaient arrêtés et les maçons attendaient qu'on leur commandât de continuer les voûtes au delà des douze brasses et de les enchaîner. On était arrivé à un point où, commençant à bander la coupole, il devenait indispensable de jeter les ponts pour que les manœuvres et les maçons pussent travailler sans danger, car la hauteur était telle que l'homme le plus ferme se sentait pris de frayeur et de vertige en regardant le pavé, et tout le monde attendait de savoir la manière de faire les chaînes et de jeter les ponts. Comme Lorenzo et Filippo n'ordonnaient rien,

(1) Migliorino di Tommaso Guidotti, trésorier de l'Œuvre.

(2) Cette différence s'explique en ce que l'on paya à Ghiberti les modèles de la lanterne et de la coupole réunis.

les contremaîtres et les maçons commencèrent à murmurer, ne se voyant pas commandés comme auparavant; tous, qui étaient de pauvres gens, ne vivaient que du travail de leurs bras, et craignaient que les deux architectes n'eussent pas le courage de monter plus haut dans leur construction. Ils allongeaient la besogne, en polissant et en repassant sans cesse tout ce qui était déjà maçonné.

Un matin, entre autres, Filippo nese rendit point sur les chantiers. S'étant enveloppé la tête de linges, il se coucha; il se mit à crier, et, faisant instamment chauffer des serviettes, il simula un mal d'entrailles. Les contremaîtres l'ayant appris, et attendant toujours des ordres pour continuer le travail, demandèrent à Lorenzo ce qu'ils avaient à faire. Il répondit que les ordres devaient venir de Filippo et qu'il fallait les attendre. L'un d'eux lui dit alors: « Eh! ne connais-tu pas ses intentions? — Si, répondit-il, mais je ne ferai rien sans lui. » Il parlait ainsi pour se dérober, car il n'avait pas vu le modèle de Filippo, et, comme il n'avait demandé quoi que ce fût à Filippo, pour ne pas paraître un ignorant, il se tenait sur ses gardes et ne donnait que des réponses évasives, d'autant plus qu'il savait être, dans la direction, contre la volonté de Filippo. Depuis deux jours déjà, Filippo simulait la maladie; le provéditeur de l'Œuvre étant allé le voir, et les contremaîtres ne cessaient de lui demander ce qu'ils avaient à faire. « Vous avez Lorenzo, leur répondait-il, qu'il agisse un peu! » C'est tout ce qu'on pouvait tirer de lui. Cette affaire fit grand bruit, et les murmures éclatèrent de tous côtés. Les uns disaient que Filippo gardait le lit parce qu'il ne se sentait pas capable de construire la coupole et parce qu'il se repentait d'être entré dans la lice. Ses amis le défendaient et donnaient pour raison le chagrin et la mortification d'avoir Lorenzo pour compagnon; que, d'ailleurs, sa maladie était causée par l'excès de fatigue. En attendant, tous les travaux étaient arrêtés; les tailleurs de pierre et les maçons restaient les bras croisés et murmuraient contre Lorenzo: « Il est bon, disaient-ils, pour toucher son salaire; mais quant à donner des ordres, c'est autre chose. Comment ferait-il si Filippo venait à manquer ou si sa maladie durait longtemps? N'est-ce pas sa faute, si Filippo est malade? »

Les fabriciens, se voyant dans une fausse position, se décidèrent à aller trouver Filippo. Après l'avoir entretenu avec intérêt de son mal, ils lui exposèrent dans quel désordre se trouvait la construction, et dans quel embarras les jetait sa maladie. A quoi Filippo leur répondit avec des paroles enflammées par son mal simulé et par l'amour qu'il portait à l'œuvre: « Lorenzo n'est-il pas là? Que n'agit-il, lui? Vous

m'étonnez, vraiment ! — Mais il ne veut rien faire sans toi, lui répondirent-ils. — Je ferais bien sans lui », répliqua Filippo. Cette réponse incisive et à double entente leur suffit ; ils s'en allèrent, et comprirent que sa seule maladie était de vouloir opérer seul. Ils envoyèrent donc ses amis le tirer du lit, et lui annoncer que leur intention était de destituer Lorenzo.

Filippo se rendit donc sur les chantiers ; mais, considérant le grand crédit de Lorenzo et qu'il continuerait à toucher son salaire, sans fatigue aucune, il pensa à un autre moyen de le tourner en ridicule et de faire reconnaître par tous qu'il s'entendait peu au métier. Il parla donc de la manière suivante aux fabriciens, en présence de Lorenzo : « Seigneurs, si la durée de notre existence pouvait être réglée à notre volonté, il est certain que beaucoup de choses, qui restent imparfaites, arriveraient à bonne fin. La maladie dont j'ai été attaqué pouvait m'enlever la vie et arrêter cette entreprise. Si le même accident, ce qu'à Dieu ne plaise ! arrivait encore à l'un de nous deux, à Lorenzo ou à moi, il serait bon que rien n'empêchât l'autre de continuer l'œuvre commencée. J'ai pensé que, de même que Vos Seigneuries ont partagé le salaire entre nous deux, elles pourraient partager l'ouvrage ; chacun alors montrerait ce qu'il sait et pourrait acquérir honneur et profit auprès de la République. Il y a actuellement deux choses difficiles à mettre en œuvre : la première consiste à jeter les ponts sur lesquels les maçons pourront travailler en sûreté, à l'intérieur et à l'extérieur de la construction, où il est nécessaire d'avoir constamment des hommes, des pierres et de la chaux, et sur lesquels on établira les treuils pour monter les charges et d'autres instruments semblables. L'autre est la chaîne qui doit surmonter les douze brasses déjà construites, qui doit lier les huit pans de la coupole et enchaîner la construction, de manière que le poids de tout ce qui la surmontera ne l'écrase pas, et, au contraire, en assure la stabilité, en tenant l'édifice bien serré. Que Lorenzo prenne ce qu'il croira le plus facile des deux. Je m'engage à conduire à bon terme et sans difficulté ce qu'il me laissera. Ainsi, on ne perdra plus de temps. »

Ceci entendu, Lorenzo ne put pas refuser, pour son honneur, de choisir l'un des deux travaux, et, bien que ce fût à contre-cœur, il se résolut de prendre la chaîne, comme la chose la plus facile, espérant s'aider des conseils des maçons et de l'exemple de la voûte de San Giovanni, qui contient une chaîne de pierre dont il pensait pouvoir imiter une partie, sinon l'ordonnance tout entière. Ainsi donc, l'un s'employa aux ponts et l'autre à la chaîne, qu'ils terminèrent tous deux.



Les ponts de Filippo étaient faits d'une manière si ingénieuse qu'il fut estimé d'une manière totalement contraire à l'idée que quantité de gens avaient conçue de lui par le passé. Les ouvriers, en effet, y travaillaient, montaient les charges et s'y tenaient en toute sécurité, comme s'ils fussent sur la terre ferme, et les modèles de ces ponts ont été conservés à l'Œuvre du Dôme. Pendant ce temps, Lorenzo fit avec beaucoup de difficulté la chaîne d'un des huit pans ; quand elle fut terminée, les fabriciens la montrèrent à Filippo, qui n'en dit mot. Mais il en parla à ses amis et leur dit qu'il fallait une autre liaison, que la chaîne devait être mise dans l'autre sens ; que, pour le poids qu'elle devait supporter, elle était trop faible, parce qu'elle ne serrait pas suffisamment la construction, et que le salaire que l'on donnait à Lorenzo, aussi bien que la chaîne qu'il avait fait construire, étaient autant d'argent perdu.

Cette appréciation fut divulguée, et Filippo fut requis d'expliquer ce qu'il aurait fait, s'il avait eu la chaîne à édifier. Il produisit alors les dessins et les modèles qu'il avait préparés d'avance, ce que voyant, les fabriciens et les autres maîtres reconnurent dans quelle erreur ils étaient tombés en favorisant Lorenzo. Voulant montrer qu'ils savaient réparer leurs torts, ils nommèrent Filippo directeur en chef et à vie de toute la construction (1), avec la clause que rien ne se ferait plus que par sa propre volonté. Ils lui donnèrent cent florins, par acte passé le 13 août 1423 (2), devant Lorenzo Paoli, notaire de l'Œuvre, payables chez Gherardo di Messer Filippo Corsini, et ils lui allouèrent un traitement annuel et viager de cent florins.

Filippo ayant donné ses ordres, la construction continua, avec tant de vigilance de sa part et de soumission de la part des ouvriers, qu'on n'aurait pas maçonné une pierre avant qu'il ne l'ait vue. Quant à Lorenzo, bien que vaincu et humilié, il fut encore tant favorisé et aidé par ses amis qu'il conserva son traitement, en prouvant qu'on ne pouvait le congédier avant trois années révolues.

Pour la moindre des choses, Filippo faisait des dessins, des modèles d'échafaudages pour maçonner et des appareils à monter les charges.

(1) Le 13 avril 1443.

(2) La date exacte est le 27 août 1423. Il fut confirmé, avec Ghiberti, chacun dans son poste, le 4 février 1425, et Ghiberti resta adjoint à Brunellesco, avec de fréquentes interruptions, jusqu'en juin 1446.

En 1434, Filippo fut mis en prison par ordre des consuls de l'Arte de' Maestri parce qu'il n'avait pas payé la taxe à laquelle, ainsi qu'à la Matricule, était astreint tout artiste qui voulait exercer sa profession. Mais il fut délivré sur l'intervention des fabriciens, qui firent emprisonner les consuls pour abus de pouvoir. [Décrets du 19 et du 30 avril 1434.]

Il ne manquait toujours pas de personnes malintentionnées à son égard, et amies de Lorenzo, qui l'accablaient d'ennuis, faisant sans cesse des modèles en concurrence du sien. Ainsi, un certain Maestro Antonio da Verzelli en fit un, d'autres maîtres également, favorisés et mis en avant tantôt par un citoyen et tantôt par un autre ; ils étalaient avec volubilité leur peu de savoir et leur intelligence encore moindre, prétendant toujours avoir en main la perfection et ne pouvant présenter que des projets imparfaits ou inutiles.

Les chaînes étaient déjà terminées, autour des huit pans, et les maçons, stimulés par Filippo, travaillaient gaillardement ; mais ils s'irritèrent quand il leur demanda plus de travail qu'à l'ordinaire, et pour des reproches qu'il leur adressa au sujet de négligences ou de maçonneries manquées, en sorte que, pour ces raisons ou par envie, ils se concertèrent et déclarèrent qu'ils ne voulaient plus continuer ce travail, dur et périlleux, si l'on n'augmentait leur salaire qui, déjà, était plus élevé que d'ordinaire. Ils pensaient par là se venger de Filippo et s'attirer du profit. Cette affaire déplut aux fabriciens et tout autant à Filippo, qui, après y avoir réfléchi, prit le parti de renvoyer tous les ouvriers un samedi soir. Se voyant congédiés et ne sachant comment cela se terminerait, ils étaient pleins de mauvaise humeur ; mais ils furent très surpris quand, le lundi suivant, ils virent Filippo employer dix Lombards, qu'il dirigea lui-même, leur disant : « Faites ceci, faites cela. » Il les instruisit si bien en un jour qu'ils continuèrent de travailler pendant plusieurs semaines. D'autre part, les maçons se voyant congédiés et joués, car ils ne pouvaient trouver de travail aussi rémunérateur que celui-là, firent dire à Filippo qu'ils reviendraient volontiers, se recommandant à lui autant qu'ils le pouvaient. Filippo les tint dans l'incertitude plusieurs jours, puis il les reprit avec un salaire moindre que celui qu'ils avaient auparavant. Ainsi ils perdirent en pensant gagner davantage, et voulant se venger de Filippo, ils n'obtinrent que dommage et honte pour eux-mêmes.

Bientôt tous ces bruits s'apaisèrent, et, à voir la construction se continuer régulièrement, les gens de bonne foi avouèrent que Filippo avait montré plus de caractère qu'aucun autre architecte ancien ou moderne ; il se concilia tous les suffrages, quand il exposa son modèle en public. Chacun put se rendre compte des admirables prévisions qu'il avait eues, relativement aux escaliers, aux ouvertures donnant sur l'intérieur et sur l'extérieur, de manière à éviter les accidents dans les endroits obscurs, sans oublier les divers appuis de fer qu'il plaça judicieusement aux points où il y avait des pentes raides à gravir. Il

avait en outre pensé à mettre des ferrements pour établir des ponts à l'intérieur, si plus tard on voulait y poser des mosaïques ou des peintures ; les conduites d'eau étaient disposées dans les endroits moins dangereux, et distinctes suivant qu'elles devaient être à couvert ou à découvert ; les lumières et les ouvertures étaient agencées de manière à rompre le vent, et à éviter que l'humidité ou les tremblements de terre ne nuisent à l'édifice. Il montra ainsi tout le fruit qu'il avait retiré de si longues années d'études passées à Rome. Quand on considérait ensuite tout ce qu'il avait fait dans les onglets, les incrustations, les agencements et liaisons de pierres, on tremblait en pensant qu'un seul esprit était devenu capable d'embrasser un pareil travail, comme l'avait fait Filippo. Son génie monta encore davantage, au point qu'il n'y eut de chose aussi dure et difficile à imaginer qu'il ne rendît facile et aisée ; il le montra dans ses appareils à monter les charges qu'il perfectionna à l'aide de contre-poids et de poulies, en sorte qu'un seul bœuf tirait ce que six paires ne pouvaient tirer auparavant.

A ce moment, les travaux étaient arrivés à une telle hauteur qu'il fallait un temps énorme pour en descendre, quand on y était monté ; de plus, les ouvriers perdaient un temps précieux, lorsqu'ils allaient boire et manger, et souffraient beaucoup de la chaleur du jour. Pour remédier à cet inconvénient, Filippo établit sur la couple des cabarets avec des cuisines, où l'on vendait du vin et des vivres ; par ce moyen, personne ne quittait l'ouvrage avant la fin de la journée, ce qui fut d'une grande commodité pour les ouvriers et de non moins d'utilité pour la construction. En la voyant marcher rondement et réussir si heureusement, le courage de Filippo s'était enflammé, au point qu'il ne se ménageait plus, allant lui-même aux fours où se faisaient les briques ; il voulait voir la terre, la faisait pétrir devant lui, et quand les briques étaient cuites, il les choisissait de sa propre main, avec grand soin. Dans les ateliers de taille, il regardait si les pierres avaient des fissures, si elles étaient dures, et il donnait les modèles des onglets, des joints qu'il faisait en bois, en cire, et même avec des raves ; il en faisait autant des ferrements chez les forgerons. Il inventa des agrafes et des crampons qui furent d'une grande utilité en architecture, et certes il amena cet art à un point de perfection qu'il n'atteignit peut-être jamais en Toscane.

Telles étaient la félicité et la joie dans lesquelles vivait Florence, l'an 1423 (1), quand Filippo fut nommé de la Seigneurie, pour le quartier

(1) Exactement en 1425.

de San Giovanni, pendant les mois de mai et juin, Lapo Nicolini étant gonfalonier de justice pour le quartier de Santa Croce. Il exerça cette charge et d'autres magistratures qu'il eut dans sa patrie, avec un jugement réfléchi.

Les deux voûtes étant près d'être terminées, jusqu'à l'ouverture circulaire, sur laquelle devait s'élever la lanterne, il dut commencer à se préoccuper de cette construction finale, dont il avait fait plusieurs modèles en terre et en bois, à Rome et à Florence, et qu'il n'avait pas montrés. Il résolut d'achever d'abord la galerie, et il composa à cet effet divers dessins qui restèrent après sa mort dans l'Œuvre du Dôme, et qui depuis ont péri par l'incurie des préposés (1). De nos jours, on en a construit un morceau (2), sur l'un des huit pans, mais on l'a abandonné, sur les conseils de Michel-Ange Buonarroti, qui ne le trouvait pas du style de l'édifice. Filippo fit encore lui-même un modèle d'une lanterne octogone, à la même échelle que son modèle de la coupole, qui fut trouvé remarquablement réussi (3). Il y plaça l'escalier qui devait conduire à la boule, et personne ne s'en doutait, car il en avait caché l'entrée à l'aide d'un petit morceau de bois. Bien que Filippo en fût loué, qu'il eût déjà abattu la jalousie et l'arrogance de nombre d'adversaires, la vue de ce modèle excita l'envie, et tous les maîtres de Florence, y compris une femme de la maison Gaddi, se mirent à produire des modèles de lanterne. Filippo se riait de cette présomption, et comme ses amis l'engageaient à ne pas montrer son modèle, il les rassurait en leur disant que le sien seul était bon, et que les autres ne valaient rien. Quelques maîtres avaient mis dans leur modèle des parties prises à celui de Filippo, et quand il le voyait, il leur disait : « Cet autre modèle, que celui-ci fera, sera encore le mien. » Tous le louaient infiniment, sauf sur un point que l'on trouvait défectueux, c'était qu'on ne voyait pas l'escalier pour monter à la boule. Les fabriciens, néanmoins, furent d'avis de lui allouer le travail, à condition qu'il leur montrerait l'escalier. Aussitôt il enleva de son modèle le petit morceau de bois, et montra qu'il avait pratiqué dans l'épaisseur d'un pilier l'escalier que l'on voit actuellement en forme de sarbacane, présentant d'un côté un canal avec des étriers en bronze, dans lesquels posant alternativement les pieds on monte jusqu'en haut.

(1) L'Œuvre du Dôme conserve quelques modèles originaux.

(2) Sur le dessin de Baccio d'Agnolo; côté sud-est.

(3) Il le présenta, le 31 décembre 1436, concurremment avec Ghiberti, Antonio Manetti et deux autres moins connus.

Comme la mort ne lui laissa pas le temps de terminer la lanterne (1), il recommanda dans son testament de la faire exactement d'après son modèle, et les instructions qu'il laissait par écrit ; il affirmait que sans cela l'édifice tomberait en ruines, et que, la voûte étant construite en quart-point, il fallait la charger au sommet pour la rendre plus solide. Il ne put en voir la fin avant sa mort (2), mais la construction à ce moment atteignait quelques brasses de hauteur. Filippo eut soin de faire exécuter presque tous les marbres qui devaient y entrer, à la vue desquels le peuple restait stupéfait, ne comprenant pas qu'il fût possible de charger la voûte d'un tel poids. De fait, l'opinion de quantité de bons esprits était qu'elle ne pourrait jamais tenir ; il leur paraissait un grand bonheur qu'il eût pu l'amener jusque-là, et que c'était tenter Dieu de la charger à ce point. Mais Filippo en riait, et ayant préparé toutes les machines et pris toutes les mesures qu'il fallait pour construire la lanterne, il ne perdit pas de temps pour prévoir et préparer tous les détails, pour parer à toutes les éventualités, jusqu'à éviter que les marbres fussent écornés en les tirant en l'air, et à faire maçonner les arcs des ouvertures sur des cintres de bois. Quant au reste, comme on l'a déjà dit, il laissa des modèles et des instructions.

Pour juger de la beauté de cette œuvre, il suffit de la regarder. Du sol de l'église jusqu'à l'œil de la lanterne, on compte cent cinquante-quatre brasses ; la lanterne a trente-six brasses de hauteur, la boule de cuivre (3) quatre brasses ; et la croix huit brasses, ce qui donne en tout deux cent soixante-deux brasses. On peut affirmer que jamais les anciens n'ont construit d'édifice aussi élevé et aussi risqué ; cette coupole paraît combattre avec le ciel, et elle monte à une si grande hauteur, que les montagnes qui environnent Florence paraissent semblables à elle. Et en vérité le ciel semble, lui aussi, lui porter envie, car la foudre ne cesse de la frapper.

Tout en s'occupant de ces travaux, Filippo donna ses soins à de nombreuses constructions que nous allons passer en revue. Il de sa propre main le beau modèle du chapitre de Santa Croce, à Florence, pour la famille des Pazzi, et celui du palais des Busini (4), assez vaste pour loger deux familles. On lui doit également le modèle du palais

(1) La première pierre en fut placée en 1445, la dernière en 1461.

(2) La coupole fut découverte en 1436.

(3) Placée par Verrochio, vingt-trois ans après la mort de Filippo. Jetée à terre en 1601 par la foudre, elle fut remplacée par une plus grande.

(4) Aujourd'hui palais Quaratesi, place d'Ognissanti.

et de la loggia degl' Innocenti (1), dont la voûte fut exécutée sans armature, méthode universellement adoptée aujourd'hui.

On dit que Filippo fut appelé à Milan pour faire au duc Filippo Maria le modèle d'une forteresse, et qu'il laissa le soin de veiller à la construction degl' Innocenti à son intime ami, Francesco della Luna. Celui-ci fit sur une architrave un ornement qui courait de bas en haut, ce qui est contraire aux règles de la bonne architecture. Filippo étant de retour, et lui ayant demandé avec humeur pourquoi il avait fait cela, Francesco lui répondit qu'il l'avait tiré du temple de San Giovanni, qui est antique. Filippo lui dit alors : « Il n'y a qu'une erreur dans cet édifice, et tu l'as copiée ! » Le modèle de Filippo resta pendant longtemps dans la maison de l'Arte di Por Santa Maria, et on voulait s'en servir pour un reste de construction qu'il y avait à finir : actuellement il est perdu.

Il fit le modèle de l'Abbaye des chanoines réguliers de Fiesole, pour Cosme de Médicis. C'est une belle architecture, commode et gaie, en somme vraiment magnifique. L'église dont les voûtes sont à *botte*, est bien ouverte, et la sacristie a toutes ses commodités ; il en est de même du reste du couvent. Ce qu'il importe le plus de considérer est la disposition qu'il lui donna : voulant mettre cet édifice sur un plan, malgré la pente de la montagne, il se servit judicieusement du bas, pour y loger les caves, les lavoirs, les fours, les écuries, les cuisines, les bûchers et autres dépendances, en sorte que l'on ne saurait voir mieux. Le reste du bâtiment est sur un plan, et il put y mettre les loges, le réfectoire, l'infirmerie, le noviciat, le dortoir, la librairie et les autres pièces principales d'un monastère. Toute la dépense fut supportée par le magnifique Cosme de Médicis, qui y avait son appartement particulier, et y habitait quand il le voulait. D'après une inscription, il y dépensa cent mille écus.

Filippo dessina pareillement le modèle de la forteresse de Vicopisano (2), et, à Pise, celui de la vieille citadelle ; il fortifia le Ponte a Mare (3), et donna, dans la citadelle neuve, le dessin de la fermeture du pont par deux tours. On lui doit le modèle de la forteresse du port de Pesaro. De retour à Milan, il fit de nombreux dessins pour le duc et pour les architectes du Dôme de cette ville.

(1) Commencés en 1421. L'hôpital fut ouvert en 1445.

(2) Bâtie en 1435.

(3) En 1415.

A cette époque, on avait commencé l'église de San Lorenzo (1) aux frais des paroissiens ; ils avaient chargé de la construction le prieur, qui prétendait se connaître en architecture, et s'en occupait comme passe-temps. Déjà on avait commencé les pilastres de brique, quand Giovanni di Bicci de' Medici, qui avait promis aux paroissiens et au prieur de faire construire à ses frais la sacristie et une chapelle, invita un matin Filippo à déjeuner et, entre autres propos, lui demanda son avis sur la nouvelle église. Après s'en être beaucoup défendu, Filippo le donna, à la vérité, en blâmant différentes choses, comme ayant été ordonnées par une personne peut-être plus versée dans les lettres que dans les constructions de ce genre. Giovanni lui demanda alors s'il se sentait capable de faire mieux, et Filippo répondit : « Sans aucun doute, et je m'étonne que vous, qui êtes à la tête d'une pareille œuvre, vous ne mettiez pas en avant quelques milliers d'écus pour faire construire une nef digne dans toutes ses parties du lieu et de tant de nobles sépultures. Car je suis convaincu que votre exemple sera suivi par beaucoup d'autres, qui n'épargneront rien pour élever des chapelles. D'autant plus qu'il ne reste d'autre souvenir de nous, après des centaines d'années, que celui perpétué par les constructions qui témoignent ainsi de ceux qui les ont fait construire. » Animé par ces paroles, Giovanni (2) résolut de faire bâtir la sacristie, la grande chapelle et toute la nef, bien qu'il ne fût aidé que par sept familles, parce que les autres n'en avaient pas les moyens. Ce furent les familles Rondinelli, Ginori dalla Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli et Marco di Luca, dont les chapelles durent être faites dans la croisée de l'église. On s'occupa d'abord de la sacristie ; le reste de l'église fut construit peu à peu. Grâce à la longueur de la nef, il fut possible, dans la suite, de concéder d'autres chapelles à divers citoyens de la paroisse. A peine la voûte de la sacristie fut-elle terminée, que Giovanni de' Médici mourut (3), et son fils Cosme, tant par goût qu'en mémoire de son père, fit continuer les travaux ; ce fut la première chose qu'il fit construire. Il y prit tant de goût que, jusqu'à la fin de sa vie, il continua à bâtir. Il suivait cette œuvre avec tant d'intérêt, que, pendant qu'on mettait en train une chose, il en

(1) Elle fut refaite à la place d'une ancienne église qui tombait en ruines. Les premiers travaux sont du commencement du xv<sup>e</sup> siècle.

(2) On ne lui doit que la sacristie et deux chapelles qui furent terminées avant sa mort, arrivée en 1428. Cosme prit à sa charge de faire construire la grande chapelle et la nef de l'église.

(3) En 1428.

faisait finir une autre ; et comme c'était pour lui une récréation, il s'y tenait presque continuellement. Grâce à cette sollicitude, Filippo put terminer la sacristie, que Donato orna de stucs, et aux ouvertures de laquelle il plaça l'ornementation en pierre et des portes de bronze. Cosme plaça la sépulture de son père sous une grande table de marbre, soutenue par quatre balustres, au milieu de la sacristie où s'habillent les prêtres. Dans le même lieu, il réunit les tombeaux de sa famille, en séparant ceux des hommes et ceux des femmes ; dans le coin de l'une des deux petites chambres, entre lesquelles se trouve l'autel de la sacristie, il établit un puits et un lavabo. En somme, toute chose fut faite avec beaucoup de jugement. Giovanni et les autres fondateurs avaient eu l'intention de faire le chœur au milieu, sous la tribune ; mais Cosme, sur le conseil de Filippo, changea ce plan, agrandit la chapelle principale, qui, primitivement, avait une niche bien plus petite, de manière qu'on pût disposer le chœur tel qu'on le voit à présent. Lorsque ces travaux furent terminés, on eut encore à construire la tribune du milieu et le reste de l'église, qui ne furent voûtés qu'après la mort de Filippo.

Cette église est longue de cent quarante-quatre brasses, et l'on y voit beaucoup d'erreurs ; par exemple, les colonnes de la nef ne sont pas posées sur un dé aussi haut que le pied de la base des pilastres qui sont sur les marches, en sorte que le pilastre, plus court que la colonne fait paraître toute l'œuvre boiteuse. Du reste, on doit accuser de ces défauts les architectes qui succédèrent à Filippo (1), qui jalousaient son renom, et qui, pendant sa vie, avaient fait des modèles en concurrence au sien. Comme Filippo s'en était moqué dans certains sonnets, ils se vengèrent ainsi, après sa mort, non seulement dans cette œuvre, mais encore dans toutes celles où ils eurent à travailler après lui. Il laissa le modèle et construisit une partie du canonicat de San Lorenzo, où il pratiqua un cloître de cent quarante-quatre brasses de longueur.

Pendant qu'on travaillait à cette construction, Cosme de Médicis voulut faire élever son palais ; il manifesta son intention à Filippo, qui, laissant tout de côté, lui donna un grand et admirable modèle pour ce palais qui devait s'élever face à San Lorenzo, sur la place, mais complètement isolé. Le génie de Filippo s'était donné si libre cours que Cosme, trouvant le bâtiment trop grand et trop somptueux, plus par crainte de l'envie que de la dépense, ne voulut pas le mettre à exécution. Pendant que Filippo travaillait à ce modèle, il avait cou-

(1) Entre autres, Antonio Manetti.



tume de dire qu'il remerciait la fortune qui lui donnait à faire la construction qu'il avait longtemps désirée, et qui l'avait fait rencontrer un homme voulant et pouvant la faire élever. Mais, quand il apprit la résolution de Cosme, il déchira son dessin en mille morceaux. Cosme se repentit bien de ne pas avoir suivi le plan de Filippo, après qu'il eut fait contruire son autre palais (1), et il répétait fréquemment n'avoir jamais parlé à un homme de plus de génie et de plus d'intelligence que Filippo.

Pour la noble famille degli Scolari, il fit ensuite le modèle du singulier temple degli Angeli qui resta inachevé (2), comme nous le voyons actuellement, parce que les Florentins appliquèrent l'argent destiné à cet édifice à d'autres besoins de la ville. Il construisit pour Messer Luca Pitti, hors de la porte San Niccolo, dans un endroit appelé Ruciano, un riche palais qui est loin d'égalier, en grandeur et en magnificence, celui qu'il commença à Florence (3), pour le même citoyen, et qu'il conduisit jusqu'au premier étage ; on n'a pas encore vu d'œuvre toscane aussi belle. Les portes, qui sont doubles, ont seize brasses de hauteur et huit de largeur ; les fenêtres du premier et du second étage sont entièrement semblables aux portes, les voûtes sont doubles, en un mot tout l'édifice est tel qu'on ne saurait imaginer une plus belle et plus splendide architecture. La construction de ce palais fut confiée aux soins de Luca Fancelli, architecte florentin, qui présida également à l'exécution de plusieurs autres travaux de Filippo. Il y a peu d'années, la signora Leonora de Tolède, duchesse de Florence, acheta, sur le conseil de son mari, le duc Cosme, le palais Pitti, dont elle se plut à augmenter tellement les dépendances qu'il possède aujourd'hui un énorme jardin qui s'étend sur la plaine, la côte et la montagne. Ce jardin est rempli d'arbres de toutes sortes et orné de bosquets agréables, de gazons toujours verts, d'eau, de fontaines, de canaux, de viviers, d'espaliers et d'une foule d'autres choses que je n'essaierai pas de décrire, car on ne peut se rendre compte de leur beauté qu'en les voyant. Messer Luca laissa ce palais inachevé, et, comme le modèle de Filippo n'a pas été retrouvé, Son Excellence en a demandé un autre à Bartolommeo Ammanati, sculpteur et architecte excellent, d'après lequel on continue la construction, et on a déjà fait une grande partie de la cour, d'ordre rustique, semblable à celui de la façade. En

(1) Par Michelozzo Michelozzi.

(2) Il en reste quelques fragments, Via degli Alfani.

(3) Il s'agit du palais Pitti, actuellement palais royal, dans le quartier d'Oltr'Arno.

vérité, celui qui considère la grandeur de cette œuvre restera stupéfait en pensant que l'esprit de Filippo ait pu concevoir un aussi grand édifice, dont la façade est aussi magnifique que la répartition des chambres. Je ne parle pas de la vue qui est admirable, et de l'espèce d'amphithéâtre que forment les collines agréables qui entourent le palais, du côté des murs ; en un mot, on ne saurait imaginer de bâtiment royal qui lui soit supérieur.

Pour revenir à Filippo, sa renommée s'était tellement accrue que, de tous les côtés, ceux qui avaient besoin de faire des constructions envoyaient vers lui pour lui demander des dessins et des modèles ; on mettait en jeu des amitiés et des relations extraordinaires. C'est ainsi que le marquis de Mantoue, désirant l'avoir, le demanda avec grandes instances à la Seigneurie ; il alla donc à Mantoue (1), et donna, l'an 1445, les dessins des digues du Pô et de divers ouvrages, selon la volonté de ce prince, qui lui fit de grandes caresses, répétant que Florence était aussi digne de compter Filippo parmi ses citoyens que lui était digne d'avoir une si belle et si noble cité pour patrie. Pareillement, à Pise, le comte Francesco Sforza et Niccolo da Pisa, qui restèrent vaincus par lui dans le tracé de certaines fortifications, le louèrent fort en sa présence, disant que, si chaque État avait un homme semblable à Filippo, il pourrait se croire en sûreté sans armée. A Florence, il donna encore le dessin de la maison des Barbadori, à côté de la tour des Rossi, dans le Borgo San Jacopo, qui ne fut pas exécutée, et de même le dessin de la maison des Giuntini, sur la place d'Ognissanti sopra Arno. Les capitaines du Parti guelfe de Florence ayant formé le projet d'élever un palais dans lequel il y aurait des salles d'assemblée et d'audience pour cette magistrature, en chargèrent Francesco della Luna ; celui-ci commença la construction et la sortit de terre de dix brasses de hauteur ; mais il avait commis de nombreuses erreurs. La direction en fut alors confiée à Filippo, qui donna au palais la belle forme qu'il a actuellement. Il eut, pendant ce travail, de nombreuses compétitions avec Francesco qui avait la faveur de quantité de gens. D'ailleurs, Filippo, pendant toute sa vie, eut à lutter tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre ; il y eut force gens qui lui suscitèrent ainsi des ennuis, et qui, souvent, se firent valoir en lui prenant de ses dessins, en sorte qu'à la fin il se décida à ne plus rien montrer et à ne se fier à personne. La salle de ce palais ne sert plus actuellement aux capitaines du Parti, car, l'inondation de 1557 ayant

(1) En 1431 et en 1436.

causé un grand dommage aux écritures du Mont de Piété, le seigneur duc Cosme voulut, pour mieux préserver ces écritures qui sont d'une grande importance, qu'elles fussent transportées, ainsi que le siège de cette magistrature, dans cette salle (1).

Le carême avait été prêché, à Santo Spirito de Florence, par Maestro Francesco Zoppo, qui avait alors la faveur du peuple, et il avait chaudement recommandé le couvent, les écoles et en particulier l'église qui venait d'être incendiée (2). Les chefs du quartier obtinrent alors de la Seigneurie l'autorisation de refaire l'église, et Filippo fut prié de donner un modèle offrant toutes les parties utiles et belles qui conviennent à un temple chrétien. Il fit alors tous ses efforts pour retourner le plan de cette église, car il désirait prolonger la place jusqu'au bord de l'Arno, de manière que tous ceux qui arrivaient de Gênes, de la côte, de Lunigiana, du pays pisan ou lucquois, et qui passaient par là, vissent la magnificence de cette construction. Mais, comme quelques habitants ne voulurent pas laisser détruire leurs maisons, ce projet resta sans effet. Il fit donc le modèle de l'église et de l'habitation des frères, dans leur forme actuelle. La longueur de l'église est de cent soixante et une brasses, la largeur de cinquante-quatre ; elle est si bien ordonnée, qu'en ce qui concerne l'ordre des colonnes et les autres ornements, on ne saurait faire de construction plus riche ni plus majestueuse que celle-ci. En vérité, ce serait le temple le plus parfait de la chrétienté, mais on ne suivit pas le modèle de Filippo, et certaines gens, voulant paraître en savoir plus que lui, ont commis nombre d'erreurs. Quoi qu'il en soit, cette œuvre le fit regarder comme un génie vraiment divin.

Filippo était facétieux de caractère et très vif dans ses réparties. C'est ainsi qu'il lança un brocard contre Lorenzo Ghiberti, qui avait acheté, à Monte Morello, un domaine, appelé Lepriano, qui lui coûtait plus du double qu'il ne lui rapportait. Aussi le revendit-il et comme on demandait à Filippo ce que Lorenzo avait fait de plus beau : « Vendre Lepriano », répondit-il.

Finalement, étant parvenu à une grande vieillesse, c'est-à-dire dans sa soixante-neuvième année, il mourut, le 16 avril 1446 (3), ayant mérité par ses rudes travaux un nom honorable sur cette terre et une

(1) Ils y sont toujours.

(2) Cet incendie eut lieu en 1471. Mais, auparavant, à la suite des prédications de Fra Francesco Mellini, on avait commencé la nouvelle église, sur le dessin de Brunellesco ; elle fut terminée en 1481.

(3) Dans la nuit du 15 au 16. Il avait fait deux testaments, en 1431 et en 1441, mais on les a pas retrouvés.

place glorieuse dans le ciel. Sa mort fut un deuil universel dans sa patrie qui le connut et l'estima plus après sa mort que pendant sa vie. On lui fit de magnifiques funérailles à Santa Maria del Fiore, quoique le tombeau de sa famille fût dans l'église San Marco, sous la chaire, vers la porte, où l'on voit ses armes composées de deux feuilles de figuier, avec des ondes vertes sur champ d'or, parce que sa famille, disait-on, était originaire du Ferrarais, à savoir de Ficaruolo, château situé sur le Pô, les feuilles de figuier indiquant le lieu, et les ondes, le fleuve. Une quantité d'artistes le pleurèrent et particulièrement les plus pauvres, qu'il secourut toujours. Ainsi, vivant en bon chrétien, il laissa au monde le parfum de sa bonté et de ses précieuses vertus. Il me semble pouvoir affirmer que, depuis les Grecs et les Romain il n'y eut pas d'homme aussi rare et aussi excellent que lui ; il mérite, d'autant plus d'éloges que, de son temps, le style gothique était en faveur par toute l'Italie et constamment appliqué par les maîtres anciens, comme on le voit dans nombre de constructions. Il retrouva les corniches antiques et ramena les ordres toscan, corinthien, dorique et ionique à leurs formes premières.

Il eut un élève qui était originaire de Borgo a Buggiano et qu'on appela le Buggiano. Il fit le bénitier de la sacristie de Santa Reparata, orné d'enfants qui lancent de l'eau ; on lui doit également le buste en marbre de son maître, qui fut placé dans le Dôme, près de la porte de droite, en entrant, au-dessus de l'inscription (1) que les Florentins y firent mettre, pour l'honorer après sa mort, autant qu'il avait lui-même honoré Florence pendant sa vie. Filippo fut malheureux en différentes choses : outre qu'il eut des adversaires, toute sa vie, quelques-unes de ses constructions ne furent pas terminées de son vivant et ne l'ont jamais été. Entre autres, il est fâcheux que les moines degli Angeli n'aient pas pu terminer l'église qu'il avait commencée. Après qu'ils eurent dépensé, pour la partie construite, plus de trois mille écus, obtenus soit de l'Art des Marchands, soit du Mont de Piété, où les fonds étaient déposés, le capital fut dissipé et la construction resta inachevée. Que celui donc qui veut laisser un souvenir de lui se dépêche de son vivant et ne se fie à personne d'autre. On peut en dire autant de quantité d'autres édifices commencés par Filippo Brunelleschi.

(1) Existe encore ; due à Carlo Marsuppini, chancelier de la République.

## DONATO

*Sculpteur florentin, né en 1386, mort en 1466*

Donato (1), qui fut appelé par les siens Donatello et qui signa de ce nom plusieurs de ses œuvres, naquit à Florence, l'an 1383. S'étant consacré à l'art du dessin, non seulement il devint sculpteur remarquable et statuaire prodigieux, mais encore il se montra habile dans le stucage, adroit dans la perspective et très estimé dans l'architecture. Ses œuvres sont si remarquables par leur grâce, leur dessin et leur beauté, qu'elles furent jugées se rapprochant plus des excellentes productions de l'antiquité que celles de n'importe quel autre. Aussi est-il regardé, à juste titre, comme le premier qui ait su bien employer les sujets traités en bas-reliefs. A voir le jugement, la facilité et la maîtrise dont il fit preuve, on reconnaît qu'il les comprenait parfaitement ; aucun artiste ne l'a surpassé, et de nos jours personne ne l'a égalé.

Dès son enfance, il fut accueilli dans la maison de Ruberto Martelli ; par ses bonnes qualités et son assiduité au travail, il mérita d'être aimé de lui et de toute sa noble famille. Dans sa jeunesse, il exécuta nombre de travaux, dont on ne fit pas grand cas, mais ce qui le fit connaître est une Annonciation (2), en pierre de macigno, qui fut placée dans l'église de Santa Croce, sur l'autel de la chapelle des Cavalcanti ; il y mit un ornement de grotesques composé d'entrelacs variés et dont le couronnement est en quart de cercle et il y ajouta six petits enfants (3) soutenant des guirlandes, qui paraissent avoir peur de tomber du haut et se tiennent embrassés pour se rassurer. Il montra surtout beaucoup d'art dans la figure de la Vierge qui, saisie de crainte à l'apparition imprévue de l'ange, ploie, timidement et avec douceur, son corps dans une respectueuse révérence, en se retournant avec une grâce extrême vers l'ange qui la salue ; on reconnaît sur son visage l'humilité et la reconnaissance que l'on témoigne à celui qui vous fait un don non attendu et d'autant plus que le don est plus grand. Outre cela, dans les draperies de la Vierge et de l'Ange, qui offrent des enroulements et des plis merveilleux, de même que dans la recherche du nu des figures, Donato montra qu'il s'efforçait de

(1) Dans ses déclarations au Catasto, il se nomme Donato di Niccolo di Betto Bardi et quelquefois Donatello ; de même dans les documents officiels. Il signait ses œuvres *Donatello fiorentino*. Quant à sa date de naissance, elle varie suivant ses déclarations. L'opinion commune est 1386.

(2) Existe encore, côté droit de la grande nef.

(3) Quatre enfants en bois.

retrouver la beauté des antiques, disparue depuis si longtemps. Dans la même église, au delà de la cloison transverse et à côté d'une peinture de Taddeo Gaddi, il fit un crucifix en bois (1), qui lui coûta une peine extrême, et qui fut cause que Filippo di Ser Brunellesco en sculpta un autre, comme nous l'avons raconté dans sa vie.

Il fit, dans le temple de San Giovanni, le tombeau du pape Giovanni Coscia (2), qui fut déposé par le concile de Constance, œuvre qui lui fut demandée par Cosme de Médicis, grand ami du pape. Donato représenta le mort sous une figure en bronze doré, accompagnée des statues, en marbre, de l'Espérance et de la Charité ; celle de la Foi est due au ciseau de son élève Michelozzo. En face de ce tombeau, on voit, de sa main, une sainte Marie-Madeleine, en bois (3), dont le corps, consumé par le jeûne et l'abstinence, est une merveille d'anatomie, parfaitement comprise dans toutes ses parties. Dans le Mercato Vecchio, au-dessous d'une colonne de granit, il y a, de sa main, une statue de l'Abondance (4) en pierre dure de macigno et qui est isolée de toutes parts ; elle est si bien faite que les artistes et tous ceux qui s'y connaissent la louent grandement. La colonne, sur laquelle cette statue est placée, était autrefois dans le temple de San Giovanni, où il y en a d'autres en granit, qui soutiennent l'ordre intérieur de l'ornementation ; elle fut enlevée et remplacée par une autre colonne cannelée, qui était auparavant au milieu du temple et sur laquelle se trouvait la statue de Mars qui fut enlevée, quand les Florentins se convertirent à la religion chrétienne.

Il fit encore, dans sa jeunesse, pour la façade de Santa Maria del Fiore, un Daniel, prophète (5), en marbre et ensuite un saint Jean, évangéliste, assis, simplement vêtu et haut de quatre brasses. Dans le même lieu, on voit sur un coin, quand on tourne, pour aller Via del Cocomero, un vieillard entre deux colonnes, qui tient plus de la manière antique qu'aucune autre œuvre de Donato et dans la tête duquel on reconnaît les pensées qui viennent avec les années aux hommes accablés par le temps et les fatigues (6). A l'intérieur de l'église, il sculpta l'ornement de

(1) Existe encore, dans la petite chapelle des Bardi.

(2) Baldassare Coscia, ou Jean XXIII, mort en 1418. Son tombeau, qui est en place, fut commencé vers 1426 (archives du Dôme).

(3) En place.

(4) N'existe plus ; remplacée par une statue moderne, au XVIII<sup>e</sup> siècle.

(5) Cette statue a disparu ; quand la façade provisoire du Dôme fut détruite en 1586, le saint Jean fut transporté à l'intérieur. Commandé en 1408, payé 160 florins d'or et mis en place en 1415.

(6) Statue non retrouvée.

l'orgue (1), qui est au-dessus de la porte de la vieille sacristie, avec ces figures ébauchées comme on l'a déjà dit, qui paraissent vraiment douées de vie et de mouvement. On peut dire qu'il travaillait autant de la tête que des mains. Que d'ouvrages, admirables dans l'atelier, produisent un effet pitoyable dès qu'on les change de place, et même dès qu'on les soumet à un autre jour ! Donato, au contraire, préparait toujours ses figures de telle sorte que, dans l'atelier où il travaillait, elles ne paraissaient pas la moitié aussi belles qu'une fois mises en place. Dans la sacristie neuve, il donna le dessin de ces enfants qui tiennent des festons et font le tour de la frise, ainsi que celui des figures qui composent le vitrail de l'œil-de-bœuf, sous la coupole et qui représentent le Couronnement de la Vierge (2) ; ce dessin est tellement supérieur aux vitraux des autres œils-de-bœuf, qu'on s'en rend compte manifestement.

A Or San Michele, il exécuta en marbre, pour l'Art des Bouchers, la statue de saint Pierre (3), pleine de tant de science et de beauté, et, pour l'Art des marchands de lin, un saint Marc, évangéliste (4), qu'il devait faire concurremment avec Filippo Brunelleschi, mais que celui-ci lui abandonna. Quand les consuls de l'Art virent cette figure, que Donatello avait exécutée avec un grand jugement, mais qui, étant modelée en terre, ne pouvait pas être appréciée à sa juste valeur par ceux qui ne s'y entendaient point, ils ne voulurent pas la laisser mettre en œuvre ; Donato leur dit de le laisser faire et qu'il voulait leur montrer, en la reprenant, une nouvelle figure et non plus celle qui ne leur plaisait pas. Il la tint alors renfermée pendant quinze jours, puis la découvrit sans y avoir autrement touché, et chacun de l'admirer.

Pour l'Art des Armuriers, il fit un saint Georges (5) recouvert de son armure, qui paraît vivant et dans la tête duquel on reconnaît la beauté de la jeunesse, le courage militaire et une fierté vraiment terrible ; il a une attitude si merveilleuse qu'on dirait qu'il va se mouvoir. Certes, dans aucune œuvre moderne, on n'a encore vu autant de mouvement et d'animation que la nature et l'art en mirent dans celle-ci par la main de Donato. Sur le soubassement de la niche qui renferme cette figure, il plaça un bas-relief en marbre, qui représente saint-Georges, à cheval, combattant le dragon ; le cheval est très estimé.

(1) Actuellement au Musée du Dôme ; commandé en 1433.

(2) En 1434, concurremment avec Ghiberti.

(3) En place.

(4) En place 1411-1413.

(5) En 1416 ; actuellement au Musée National ; remplacé dans sa niche par une copie, primitivement il occupait la 3<sup>e</sup> niche, actuellement vide du côté sud.

Dans le fronton, il fit le Père éternel, à mi-corps et en bas-relief ; sur la façade qui regarde l'église de cet oratoire (1), il éleva, pour le Tribunal de la Mercatanzia, un tabernacle en marbre d'ordre corinthien, à l'exclusion de tout style gothique et destiné à recevoir deux statues qu'il refusa d'exécuter, parce qu'on ne tomba pas d'accord pour le prix. Après sa mort, elles furent coulées en bronze par Andrea Verrocchio, comme nous le dirons plus tard.

Il fit ensuite, pour la face antérieure du campanile de Santa Maria del Fiore, quatre statues en marbre, hautes de cinq brasses (2) ; les deux du milieu sont les portraits du jeune Francesco Soderini et de Giovanni di Barduccio Cherichini, qu'on appelle aujourd'hui le Zuccone (3). Cette dernière, qui est la plus estimée, était regardée comme la plus belle que Donato eût faite, et il avait coutume de jurer par elle, en disant : « Par la foi que j'ai en mon Zuccone ! » Pendant qu'il la faisait, il se prit plusieurs fois à lui crier : « Allons ! allons ! parle, parle donc ! » Du côté de la maison canoniale, au-dessus de la porte du campanile, il fit un Sacrifice d'Abraham et un Prophète, qui furent placés entre deux autres statues.

Pour la Seigneurie de Florence, il jeta en bronze une Judith coupant la tête à Holopherne (4), qui fut placée sous un arc de la loggia et qui est une œuvre vraiment magistrale. Celui qui considérera la simplicité de l'extérieur et du costume de Judith, découvrira aussi manifestement la grande âme de cette femme et l'appui de Dieu, de même que Holopherne paraît accablé de vin et de sommeil et que ses membres frappés par la mort semblent froids et affaîsés. Ce groupe fut exécuté par Donato avec tant de soin que la fonte en fut fine et excellente ; il le répara ensuite si bien que c'est une merveille à voir. Pareillement la base, qui est un balustre de granit, simplement orné, est pleine de grâce et plaît infiniment à la vue. Donato fut tellement satisfait de cette œuvre qu'il y voulut mettre son nom *Donatelli Opus*, ce qu'il n'avait fait pour aucune autre (5).

Dans la cour du palais de la Seigneurie se trouve un David en

(1) Actuellement église San Carlo.

(2) Trois et demie, en réalité. Donatello fit trois statues : saint Jean-Baptiste (signé *Donatello*) ; le roi David, ou Zuccone (signé *Opus Donatelli*) ; le prophète Jérémie (signé *Opus Donatelli*). La quatrième, qui représente le prophète Abdias, est signée *Joannes Rossus*, c'est-à-dire Giovanni di Bartolo, sculpteur florentin.

(3) Ou le chauve.

(4) Actuellement sous la Loggia de' Lanzi. Elle était autrefois à la place du David de Michel-Ange ; inscription : *Exemplum Sal. Pub. cives posuere mccccxcv*.

(5) Observation inexacte.



bronze, nu, de grandeur naturelle, qui vient de trancher la tête de Goliath (1) ; il pose un pied sur elle, et tient son épée de la main droite. Cette figure est si naturelle, elle est pleine de tant de vie et de souplesse, qu'il semble impossible à un homme de l'art qu'elle n'ait pas été moulée sur le vif. Après avoir été dans la cour du palais Médicis, elle a été transportée, pendant l'exil de Cosme (2), à sa place actuelle.

On a encore de lui, dans la salle de l'Horloge, un beau David en marbre, foulant aux pieds la tête de Goliath (3) et tenant la fronde avec laquelle il l'a frappé. Dans la première cour du palais Médicis (4), sont huit médaillons de marbre représentant des camées et des revers de médailles, imités de l'antique ; ils sont murés au-dessus des arcades, entre les fenêtres et l'architrave. Il restaura également le Marsyas antique, en marbre blanc (5), placé à l'entrée du jardin ; on lui doit aussi deux magnifiques bassins en granit qui jettent de l'eau et dont l'un appartient aux jardins des Pazzi, à Florence (6). Dans le palais Médicis, il y a plusieurs Madones en marbre, en bronze, en bas-relief, et d'autres sculptures de sa main (7).

Cosme appréciait tellement le talent de Donato qu'il le faisait continuellement travailler, et, de son côté, Donato avait une telle affection pour lui qu'à sa moindre indication il comprenait ce qu'il voulait et lui obéissait en toute chose. Dans la maison des Martelli, il y a plusieurs morceaux de lui, en marbre et en bronze, entre autres un David haut de trois brasses (8), et un saint Jean en marbre, entièrement terminé, de la même grandeur. Donato donna toutes ces œuvres libéralement à cette famille, à laquelle il était lié par l'affection et la reconnaissance, pour la protection qu'il en avait reçue jadis.

Il envoya à Naples, pour un archevêque (9), un tombeau en marbre qui est placé dans l'église Sant' Angelo di Seggio di Nido ; trois figures

(1) Actuellement au Musée National.

(2) Cosme l'Ancien.

(3) Actuellement au Musée National : commandé par la Seigneurie en 1416.

(4) Ou palais Riccardi, actuellement préfecture de Florence. Ces médaillons existent encore.

(5) Au Musée National.

(6) Ce jardin n'existe plus. Ces deux vases sont : l'un au Musée National et l'autre à la villa de Castello.

(7) Qui sont dispersées dans plusieurs musées d'Europe.

(8) Le David resté inachevé, et le saint Jean sont dans la Casa de' Martelli, Via della Forca.

(9) Le cardinal Rinaldo Brancacci. Michelozzo travailla à ce tombeau qui existe encore.

en ronde bosse soutiennent, avec leur tête, le sarcophage, sur le devant duquel se trouve un bas-relief, si beau qu'il mérite d'être infiniment loué. Dans la maison du comte de Matalone, dans la même ville, il y a une tête de cheval, de la main de Donato, si belle que plusieurs la croient antique (1). A Prato, il fit la chaire en marbre qui est à l'extérieur de l'église (2), et du haut de laquelle on expose la ceinture de la Vierge; sur le pourtour est sculptée une ronde d'enfants qui ne le cède en perfection à aucune de ses autres œuvres. Il fit de plus, pour soutenir la chaire, deux chapiteaux en bronze, dont l'un existe encore, et l'autre a été enlevé par les Espagnols, qui mirent la ville à sac (3).

Vers cette époque, la Seigneurie de Venise, apprenant sa réputation, lui fit demander s'il voulait se charger d'élever un monument à la mémoire de Gattamelata (4), dans la ville de Padoue. Il accepta volontiers, et fit la statue équestre, en bronze, qui l'on voit sur la place de Sant'Antonio. Le cheval semble frémir et s'ébrouer, sous la main de son cavalier, dont la tête exprime un grand caractère et une fierté vivement rendue. Dans cette œuvre, Donato montra tant d'art, eu égard à la fonte aussi remarquable par ses dimensions que par sa beauté, que vraiment on peut le regarder comme l'égal de n'importe quel maître ancien, pour le mouvement, le dessin, les proportions et l'exécution. Non seulement il étonna ceux de son temps, mais encore, maintenant, on ne peut la regarder sans admiration. Aussi les Padouans cherchèrent-ils, par tous les moyens, à faire de Donato leur concitoyen, et à le fixer dans leur ville : pour l'occuper, ils le chargèrent d'exécuter, dans l'église des Frères Mineurs, sur la prédelle du maître autel, l'histoire de saint Antoine de Padoue (5). Ces bas-reliefs sont traités avec tant de science qu'ils transportent d'étonnement tous les hommes du métier, quand ceux-ci considèrent la beauté et la variété des compositions, qui sont remplies d'une foule de personnages pleins d'originalité et de différentes grandeurs, suivant la perspective; sur le devant de l'autel, il représenta les saintes Maries pleurant le Christ mort. Pour l'un des comtes Capodilista il fit l'ossature d'un cheval (6), qui existe encore,

(1) C'était effectivement un bronze antique qui fut fondu ultérieurement.

(2) Existe encore; faite avec Michelozzo; commandée le 14 juillet 1428 par la fabrique. Ghiberti fut arbitre de ce travail qui coûta 300 florins.

(3) En 1512.

(4) Erasme de Narni, condottiere. Cette statue est signée sur la sous-ventrière du cheval : *Opus Donatelli Florentini*. Commandée non par la Seigneurie de Venise, mais par le fils de Gattamelata, en 1444; estimée 1.650 ducats d'or, en 1453.

(5) Existe encore, avec d'autres œuvres de Donatello [1444-1449].

(6) Conservé au Palais della Ragione.

formée de diverses pièces de bois assemblées avec tant de soin que celui qui considérera le mode employé dans cette œuvre pourra se rendre compte des idées originales qui lui passaient par la tête et de la grandeur de son esprit. Dans un couvent de religieuses, il fit un saint Sébastien en bois (1), à la demande de leur chapelain, son ami, qui était Florentin, et qui lui apporta un saint Sébastien vieux et grossier qu'elles avaient, en le priant d'en faire un semblable. Donato, tout en s'efforçant de l'imiter, pour contenter le chapelain et les religieuses, ne put s'empêcher d'y mettre de l'art et de la beauté. Il y ajouta plusieurs autres figures en terre et en stuc, et, d'un morceau de vieux marbre que les religieuses avaient dans leur jardin, il tira une Vierge fort belle. Il y a encore une foule d'ouvrages de sa main par toute la ville. Étant alors regardé comme un homme miraculeux et loué par tout homme d'esprit, il se décida à retourner à Florence, disant que, s'il restait plus longtemps à Padoue, il oublierait tout ce qu'il savait, recevant tant d'éloges de chacun, et qu'il retournerait volontiers dans sa patrie, où, étant sans cesse critiqué, ces critiques le forceraient à travailler davantage et, par conséquent, augmenteraient sa gloire. Il quitta donc Padoue, et, en passant à Venise, il laissa dans l'église des Frères Mineurs (2) un saint Jean-Baptiste en bois, qu'il exécuta avec un soin et une application extrêmes; pour qu'on se souvînt de sa bonté, il en fit don à la colonie florentine de Venise qui le plaça dans leur chapelle de cette église. Dans la ville de Faenza, il sculpta en bois un saint Jean et un saint Jérôme (3), non moins estimés que ses autres ouvrages.

De retour en Toscane, il fit, dans l'église paroissiale de Montepulciano, un tombeau en marbre (4), orné d'un très beau bas-relief, et, à Florence, dans la sacristie de San Lorenzo, un lavabo également en marbre (5), auquel travailla Andrea Verrocchio. Dans la maison de Lorenzo della Stufa, il y a de lui quelques têtes et figures pleines de vivacité. De Florence, il se rendit à Rome pour chercher à imiter les antiques le plus qu'il pourrait, et, pendant ces études, il exécuta en pierre un tabernacle du Saint-Sacrement qui se trouve actuellement à Saint-Pierre (6).

(1) N'existe plus, de même que la Vierge sous-indiquée.

(2) Santa Maria de' Frari. Le saint Jean existe encore, signé; sculpté en 1451.

(3) Existe encore. Le saint Jean à la Libreria, l'autre, dans le couvent des Réformés.

(4) C'est celui de Bartolommeo Aragazzi, secrétaire de Martin V et mort en 1429. Existe encore. Donatello se fit aider dans ce travail par Michelozzo.

(5) Existe encore; attribué aussi à Rossellino.

(6) Actuellement dans le Tempietto de San Pietro in Montorio.

En retournant à Florence, il s'arrêta à Sienne (1), où il entreprit une porte de bronze pour le baptistère de San Giovanni. Déjà son modèle en bois était achevé et la plupart de ses formes de cire étaient prêtes, avec la chape de coulée, lorsqu'il rencontra Bernadetto, fils de Mona Papera, et orfèvre florentin de ses amis, qui, revenant de Rome, sut si bien dire et faire que, soit pour ses propres affaires, soit pour toute autre raison, il ramena Donato à Florence, cette œuvre resta donc inachevée ; peut-être même ne fut-elle pas commencée. Il ne resta de Donato, dans l'Œuvre de la cathédrale de Sienne, qu'un saint Jean-Baptiste en bronze auquel manque l'avant-bras droit ; on prétend que Donato le laissa en cet état parce qu'il ne put parvenir à se le faire payer entièrement (2).

De retour à Florence, il orna de stucs la sacristie de San Lorenzo, pour Cosme de Médicis, à savoir : quatre médaillons (3) sur les retombées des voûtes, représentant, partie en peintures, partie en bas-reliefs, l'histoire des Évangélistes. Il fit aussi les deux petites portes en bronze de la même sacristie, où sont représentés différents apôtres, martyrs et confesseurs, et, au-dessus, dans deux niches, saint Laurent. et saint Étienne d'une part, saint Cosme et saint Damien de l'autre. Dans la croisée de l'église, il fit en stuc quatre saints, hauts de cinq brasses (4), qui sont exécutés avec une grande habileté professionnelle, et les deux tribunes en bronze (5), sur lesquelles est représentée la Passion du Christ, œuvre qui est remarquable autant par la vigueur du dessin et la richesse de l'invention que par l'abondance des personnages et des édifices ; comme la vieillesse empêcha Donato de les terminer, elles furent conduites à bonne fin par son élève Bertoldo. Hors de Santa Maria del Fiore, il fit deux statues colossales, en brique et en stuc, qui sont placées comme ornement au coin des chapelles (6). Au-dessus de la porte de Santa Croce on voit encore de lui, aujourd'hui, un saint Louis en bronze (7), entièrement terminé et haut de cinq

(1) Plusieurs ouvrages à Sienne : plaque tombale de Giovanni Pecci, évêque de Grossetto, au Dôme ; la porte de San Giovanni, laissée inachevée en 1457 ; d'autres œuvres dans ce baptistère, la Foi, l'Espérance, la Présentation de la tête de saint Jean à Hérode ; reliefs en bronze des fonts baptismaux, trois chérubins ; une statue de saint Jean, au Dôme.

(2) Existe encore dans la chapelle de ce saint.

(3) Existents encore, de même que les deux portes de bronze.

(4) N'existent plus.

(5) Existents encore.

(6) N'existent plus.

(7) Placé à l'intérieur de la façade, lors de l'achèvement de celle-ci.

brasses. Un jour qu'on lui reprochait d'avoir fait une statue aussi sotte, qui était certainement la moins bonne chose sortie de ses mains, il répondit qu'il y avait bonne intention de sa part, et que saint Louis avait été un sot d'abandonner son royaume pour se faire moine.

Il fit le buste en bronze de la femme de Cosme de Médicis (1), qui est actuellement dans la garde-robe du duc Cosme, avec plusieurs autres œuvres en bronze et en marbre de Donato ; entre autres, une Vierge tenant son fils (2), en marbre, de très faible relief et telle qu'on ne saurait voir chose plus belle, d'autant plus qu'elle est entourée d'un cadre de miniatures faites par Fra Bartolommeo et qui sont admirables. Le duc a, également, de la main de Donato un crucifix (3) vraiment miraculeux, qui est dans son cabinet ; dans la même garde-robe, il y a un bas-relief de bronze représentant la Passion de Notre-Seigneur, avec un grand nombre de figures et un autre panneau de métal, qui représente aussi la crucifixion (4). Dans la maison des héritiers de Jacopo Capponi, qui fut un excellent citoyen et un vrai gentilhomme, on voit une Vierge, en marbre, de demi-relief, qui est très estimée (5). Messer Antonio de' Nobili, qui fut dépositaire de Son Excellence, avait dans sa maison un bas-relief en marbre, de la main de Donato, qui contenait une demi-figure de la Vierge (6), si belle que Messer Antonio l'estimait autant que sa fortune. Dans la maison de Giovanni Battista, fils d'Agnolo Doni, gentilhomme florentin, se trouve un Mercure en bronze (7), d'une brasses et demie de hauteur, entièrement en ronde-bosse et vêtu d'une manière quelque peu bizarre. Bartolommeo Gondi possède une Vierge en demi-relief (8), faite par Donato avec tant d'amour et de soin qu'il est impossible de voir mieux, ni d'imaginer la légèreté avec laquelle Donato a traité l'ajustement de la tête et les vêtements qui la recouvrent. Messer Lelio Torelli, premier auditeur et secrétaire du Duc, et non moins amateur de belles choses qu'excellent jurisconsulte, a un bas-relief de la Vierge (9), en marbre, également de Donatello, dont il serait trop long de raconter toute la vie et les œuvres.

(1) N'existe plus.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ces deux bas-reliefs, qui sont au Musée National, ne peuvent pas être attribués à Donatello.

(5) N'existe plus.

(6) Ibid.

(7) Au Musée National.

(8) N'existe plus.

(9) Ibid.

Non seulement il mit la main à de grandes œuvres d'art, mais encore il fit des sculptures d'armoiries sur des cheminées et des façades de maisons, comme on peut voir celles de la maison des Sommai (1), qui est en face de la boulangerie della Vacca. Il fit encore, pour la famille des Martelli, un tombeau, qui a la forme d'une corbeille d'osier (2) et qui est sous l'église San Lorenzo, parce que, à l'extérieur, il n'y a aucun tombeau, si ce n'est l'építaphe de Cosme de Médicis, dont le caveau est d'ailleurs dans les dessous, comme les autres tombeaux.

On dit que Simone, frère de Donato, ayant achevé le modèle du tombeau du pape Martin V, écrivit à son frère de venir voir son projet, avant de le couler en bronze. Donato, s'étant donc rendu à Rome s'y trouva au moment où l'empereur Sigismond y était, pour recevoir la couronne des mains du pape Eugène IV (3) et les deux frères durent organiser l'apparat de cette fête, qui leur fit grand honneur. Il y a encore, dans la garde-robe du seigneur Guidobaldo, duc d'Urbin, une admirable tête en marbre, que l'on croit avoir été donnée aux ancêtres du duc par le magnifique Julien de Médicis, quand il fréquentait cette cour, si pleine de gens de talent.

On peut dire que Donato, par son savoir et son habileté, fut chez les modernes un des premiers à illustrer les arts du dessin et de la sculpture ; il mérite d'autant plus d'éloges que, de son temps, les plus précieux morceaux de l'antiquité étaient encore enfouis sous les ruines, à l'exception des sarcophages et des arcs de triomphe. Il fut une des principales causes qui déterminèrent Cosme de Médicis à amener à Florence les antiques que l'on a vus dans le palais Médicis et que lui-même prit soin de restaurer.

Il était affable et d'une grande libéralité, s'occupant plus de ses amis que de lui-même et si peu intéressé, qu'il mettait son argent dans un panier suspendu au plafond, où chacun de ses amis et de ses élèves pouvait puiser ce qu'il lui fallait, sans le prévenir. Sa vieillesse fut joyeuse et tranquille. Lorsqu'il en arriva à la décrépitude, Cosme et ses autres amis vinrent à son secours ; on dit que Cosme, avant de mourir, le recommanda à son fils Pierre, qui lui donna un domaine à Cafagginolo produisant une rente suffisante pour le reste de ses jours. Donato en montra une joie extrême, car il lui paraissait par ce moyen être plus que certain de ne pas mourir de faim. Mais il ne garda ce

(1) N'existe plus.

(2) Ce tombeau existe encore.

(3) Le 31 mai 1433. Il fit alors le tombeau de Giovanni Crivelli, archidiacre d'Aquilée, dans l'église d'Ara coeli, signé *Opus Donatelli Florentini*.

domaine qu'un an et, étant retourné auprès de Piero, il le lui rendit, par contrat notarié, affirmant qu'il ne voulait pas troubler son repos par des soucis journaliers et les plaintes de son fermier qui tous les trois jours venait le molester, une fois parce que le vent avait découvert le colombier, une autre fois parce que son bétail avait été saisi, à cause des taxes de la commune, tantôt parce qu'il n'avait ni vin ni fruits, à cause des mauvaises saisons. Donato était tellement excédé qu'il déclarait vouloir mourir de faim plutôt que d'avoir à penser à toutes ces choses. Piero se mit à rire, devant la simplicité de Donato et, pour le libérer de ces ennuis, il accepta le domaine, comme le voulut Donato et lui assigna sur sa banque une rente de la même valeur ou supérieure, mais en argent comptant, qui lui fut payée chaque semaine en proportion. Il s'en déclara content et acheva sa vie, fidèle serviteur et ami de la famille Médicis, heureux et sans soucis. A l'âge de 83 ans, ses membres se paralysèrent tellement, qu'il lui devint impossible de travailler et qu'il fut même forcé de garder le lit, dans une petite maison qu'il possédait dans la Via del Cocomero, près des religieuses de San Niccolo. Son état empirant chaque jour, il s'éteignit peu à peu et mourut le 13 décembre 1466 (1).

Il fut enterré dans l'église de San Lorenzo, auprès du tombeau de Cosme de Médicis, comme il l'avait ordonné, afin que son corps ne fût pas séparé de celui de son ami, près duquel il avait constamment été de cœur et d'esprit. Sa mort affligea profondément ses concitoyens, les artistes et tous ceux, en un mot, qui l'avaient connu, et on lui rendit de plus grands honneurs après sa mort que pendant sa vie. Ses obsèques furent magnifiques; les peintres, les architectes, les sculpteurs, les orfèvres et presque toute la population de la ville accompagnèrent son corps jusqu'à l'église de San Lorenzo. Il ne voulut pas laisser un petit bien qu'il avait près de Prato à ses parents qui vinrent le lui demander, avant sa mort, et il leur dit qu'il préférerait le léguer à son fermier, qui avait travaillé pour lui, plutôt qu'à eux qui n'avaient pensé à lui qu'à ce moment-là.

Il laissa ses études et ses dessins à ses élèves, parmi lesquels on compte Bertoldo, son fidèle imitateur, Nanni d'Antonio di Banco qui mourut avant lui, Rossellino, Desiderio et Vellano de Padoue. En somme, après sa mort, tous ceux qui travaillèrent en relief purent se dire avoir été de ses élèves. Le monde resta plein de ses œuvres; en

(1) Date exacte, d'après le Livre des Morts de Florence. Sa sépulture disparut en 1547.

vérité, on peut dire qu'aucun maître n'a autant produit que lui. Il acceptait tout travail, sans regarder s'il était vil ou précieux. Cette prodigieuse variété d'ouvrages, en ronde-bosse, en demi-relief, en bas-relief, fut extrêmement utile à l'art ; parce que si, dans les beaux temps de l'antiquité grecque et romaine, il fallut les efforts de beaucoup d'artistes pour amener la sculpture à ce haut point de perfection, Donato, tout seul, la fit revivre de nos jours par la multitude de ses productions. Il posséda au plus haut degré le dessin, l'invention, la pratique, le jugement et, en un mot, tout ce qui caractérise un génie divin. Il avait une facilité, une hardiesse et une rapidité d'exécution vraiment extraordinaires et ses œuvres ont toujours tenu bien au delà de ce qu'elles promettaient.

---

## Michelozzo MICHELOZZI

*Sculpteur et architecte florentin, né en 1396 (?), mort en 1472*

Dans sa jeunesse, Michelozzo (1) s'adonna, avec Donatello, à la sculpture et aussi au dessin et, quelques difficultés qu'il éprouvât, il tirait parti de la terre, de la cire et du marbre, de telle manière que, dans les œuvres qu'il produisit ensuite, il montra toujours beaucoup de savoir et d'habileté. Mais où il se surpassa, lui et beaucoup d'autres, c'est dans l'architecture, art dans lequel, après Brunellesco, il se montra le plus ordonné de son temps et le plus ingénieux dans la manière de disposer et de distribuer l'intérieur des palais, des couvents et des maisons particulières. Donatello se servit longtemps de lui, parce qu'il avait une grande pratique dans le travail du marbre et dans la fonte du bronze, ainsi que le prouve le tombeau du pape Giovanni Coscia (2), à San Giovanni de Florence. Il en exécuta la plus grande partie, ainsi qu'une statue en marbre de la Foi, haute de deux brasses et demie, en compagnie d'une Espérance et d'une Charité de la même dimension, dues au ciseau de Donatello et qui ne lui sont pas supé-

(1) Dans une déclaration de ses biens, il s'appelle Michelozzo di Bartolommeo di Gherardo ; quelquefois il ajoute Borgognoni. Il travailla d'abord, non avec Donatello, mais avec Ghiberti. [En 1442, aux portes de San Giovanni.] En 1427, dans le traité avec l'Arte del Cambio, pour la statue de saint Mathieu, il est dit : *quando era compagno di Lorenzo di Bartoluccio*.

(2) Existe encore. Voir la Vie de Donatello.



rieures. Au-dessus de la porte de l'Œuvre, face à San Giovanni, il fit également un petit saint Jean (1), en ronde-bosse, d'un beau travail qui fut beaucoup admiré.

Michelozzo fut si apprécié par Cosme de Médicis, dont il fréquentait la maison, que celui-ci lui fit faire le modèle du palais (3) qui est au coin de la Via Larga, auprès de San Giovannino. Le modèle fait antérieurement par Filippo Brunelleschi, comme on l'a dit dans la Vie de celui-ci, avait paru à Cosme trop somptueux et devant plutôt exciter l'envie de ses concitoyens qu'embellir la cité et apporter à lui-même grande commodité. Celui de Michelozzo lui plut, et fut conduit par ce maître au point de perfection que nous voyons aujourd'hui.

L'an 1433, Cosme ayant été exilé, Michelozzo, qui l'aimait infiniment et lui était fidèlement attaché, le suivit spontanément à Venise et voulut y résider avec lui. Outre de nombreux dessins et modèles d'édifices publics et privés qu'il fit pour des amis de Cosme et d'autres gentilshommes, il construisit, aux frais de Cosme, la bibliothèque de San Giorgio Maggiore, monastère des moines noirs de Sainte-Justine. Le bâtiment terminé, Cosme le remplit de livres. L'année suivante, rappelé dans sa patrie, il revint triomphant, et ramena Michelozzo avec lui.

A cette époque, le palais public de la Seigneurie commençait à menacer ruine, parce que plusieurs colonnes de la cour souffraient, soit du trop grand poids dont elles étaient chargées, soit de la faiblesse des fondations trop obliques, ou peut-être parce qu'elles étaient formées de blocs mal assemblés et mal scellés. Quelle que fût, du reste, la cause, Michelozzo fut chargé d'y remédier, ce qu'il accepta volontiers, parce que, à Venise, près de San Barnaba, il avait eu à parer à un semblable danger. Il reprit en sous-œuvre et refit les colonnes telles qu'elles sont aujourd'hui, après avoir étayé si fortement l'édifice que cette énorme masse ne souffrit aucunement et, depuis, n'a pas bougé d'une ligne. Puis il remplaça les colonnes trop vieilles par de nouvelles, et, pour qu'on les reconnût dans la suite, il les fit à huit pans, avec des chapiteaux dont les feuillages sont sculptés à la moderne, en sorte qu'on les distingue facilement des anciennes, dues à Arnolfo. Ensuite, sur ses conseils, on diminua le poids des murailles, qui chargeaient les colonnes; on refit toute la

(1) Actuellement au Musée National; restitué à Rossellino, 1477; cette statue lui fut payée 25 florins d'or.

(2) Palais Riccardi, aujourd'hui préfecture de Florence.

cour (1), depuis les arcades jusqu'en haut, avec un nouvel ordre de fenêtres semblables à celles qu'il avait faites pour Cosme dans la cour du palais Médicis, et l'on couvrit les murailles de bossages pour y placer les lis d'or (2) qu'on y voit encore aujourd'hui. Michelozzo conduisit tous ces travaux avec beaucoup de célérité.

Au second étage pour donner quelque variété aux ouvertures, il pratiqua des œils-de-bœuf qui éclairent les salles, au-dessous desquelles est actuellement la salle des Deux-Cents. Le troisième étage, où habitait la Seigneurie et le gonfalonier, fut plus orné et disposé en chambres séparées, en file sur un corridor donnant du côté de San Pier Scherragio, tandis qu'auparavant les membres de la Seigneurie n'avaient qu'une seule et même chambre à coucher pour tous. Il y eut huit chambres pour eux et une plus grande pour le gonfalonier, donnant toutes sur le corridor dont les fenêtres s'ouvrent sur la cour. Il divisa le dernier étage en chambres commodes, destinées à la police, aux valets, aux hoquetons, aux musiciens, aux fifres, aux massiers, aux huissiers et aux hérauts. La galerie supérieure fut garnie d'une corniche sur la cour et on y établit un réservoir d'eau de pluie, destiné à alimenter plusieurs fontaines artificielles. Il restaura aussi la chapelle où l'on dit la messe et plusieurs pièces voisines dont il décora les plafonds de lis d'or sur fond d'azur. Tous les vieux plafonds furent refaits et les eaux des puits amenées avec une roue jusqu'au dernier étage. Une seule chose ne put être améliorée : c'est l'escalier public qui, dès le principe, fut mal entendu, mal placé, raide, étroit, obscur, avec des degrés en bois au-dessus du premier étage ; il les remplaça par des degrés de pierre jusqu'à l'étage habité par la Seigneurie.

A l'entrée de la cour, il construisit un perron circulaire, une porte avec des pilastres en pierre de taille, surmontés de beaux chapiteaux sculptés par lui-même, et d'une corniche double qu'il orna des armes de la ville (3). Il pourvut les escaliers de deux sarrasines, en cas de tumulte, et, au sommet, il fit une porte que l'on appelait *la Catena* et qui était continuellement gardée par un hoqueton qui l'ouvrait ou la fermait, selon le commandement de ceux qui gouvernaient. Il arma d'énormes tirants de fer la tour du campanile qui s'était lézardée par le poids de la partie qui est en porte-à-faux sur les mâchi-

(1) En 1565, à l'occasion du mariage de François, qui fut ensuite grand-duc, avec Jeanne d'Autriche, cette cour fut garnie des ornements plastiques qu'on y voit maintenant.

(2) Supprimés en 1809 par le gouvernement français.

(3) Ces œuvres n'existent plus.

coulis qui donnent sur la place. Enfin, il améliora et restaura ce palais de telle sorte qu'il mérita les louanges de tous ses concitoyens, et qu'entre autres récompenses, il obtint le titre de membre du *Collegio*, tribunal fort respecté à Florence (1).

L'église de San Giorgio ayant été donnée aux Dominicains de Fiesole (2), ils ne l'occupèrent que de la mi-juillet jusqu'à la fin de janvier et la cédèrent aux moines Salvestrini en échange du couvent et de l'église de San Marco qu'ils obtinrent du pape Eugène par l'entremise de Cosme de Médicis et de son frère Laurent. Les Dominicains, profondément attachés à la religion, au service et au culte divin, décidèrent de refaire le couvent entièrement à neuf, sur les plans et les dessins de Michelozzo, dans des conditions d'étendue et de magnificence qui devaient leur donner toutes les commodités désirables. On mit la main à l'œuvre, l'an 1437 et on s'occupa tout d'abord de la partie du couvent qui est au-dessus du vieux réfectoire, vis-à-vis des écuries du duc ; on fit vingt cellules, on mit le toit, on fit au réfectoire le gros œuvre de charpente et on mit cette partie dans l'état où elle est encore aujourd'hui. Ensuite on ne poussa pas la construction plus loin, pour attendre et voir quelle fin devait avoir un procès que Maestro Stefano, général des moines Salvestrini, avait suscité aux frères de San Marco, au sujet de ce couvent. Comme il fut jugé en faveur des frères de San Marco, la construction fut reprise. Mais la grande chapelle, édiflée auparavant par Ser Pino Bonnacorsi, était venue en possession d'une dame de la famille Caponsacchi (3) et avait passé d'elle à Mariotto Banchi. Après quelques disputes, Mariotto donna la dite chapelle à Cosme de Médicis, après l'avoir enlevée à Agnolo della Casa, à qui les moines Salvestrini l'avaient donnée ou vendue. Cosme acheta ensuite à la Compagnia dello Spirito Santo l'emplacement où est actuellement le chœur, et l'on éleva la chapelle, la tribune et le chœur, sur les dessins de Michelozzo ; ce travail fut entièrement livré, l'an 1439. On fit ensuite la bibliothèque, longue de quatre-vingts brasses, large de dix-huit, toute en voûte au-dessus et en dessous, avec soixante-quatre meubles en bois de cyprès, pleins de très beaux livres. Puis on s'occupa d'achever le dortoir en le ramenant à la forme d'un carré, enfin le cloître et toutes les belles chambres du couvent. On peut regarder ce couvent comme le plus beau et le plus commode qu'il y ait en Italie, grâce au talent

(1) En 1462.

(2) Ils en prirent possession le 19 juin 1435.

(3) Fille de Pino et fondatrice de la chapelle.

et au zèle de Michelozzo, qui l'acheva en 1452 (1). On dit que Cosme dépensa pour cette construction trente-six mille ducats, et que tout le temps qu'elle dura il donna annuellement aux Frères trois cent soixante-six ducats pour leur entretien (2).

Cosme fit également bâtir, sur le dessin de Michelozzo, le noviciat et la chapelle qui porte son nom, à Santa Croce (3), ainsi que le passage qui va de l'église à la sacristie, au noviciat susdit, et à l'escalier du dortoir. Ces travaux ne le cèdent en beauté, en commodité et en richesse à aucun de ceux que le magnifique Cosme fit exécuter par Michelozzo. En particulier, la porte faite en pierre de macigno, qui donne de l'église aux lieux susdits, fut beaucoup admirée pour sa nouveauté et pour le fronton, car, jusqu'alors, on avait rarement vu imiter ainsi la bonne manière antique. Ce fut encore sur l'ordre de Cosme qu'il éleva le palais de Cafaggiuolo in Mugello (4), sous la forme d'une forteresse entourée de fossés, et qu'il termina, deux milles plus loin, dans un lieu connu sous le nom de Bosco a Frati, un couvent (5) pour les moines de San Francesco ; au Trebbio, il fit également plusieurs restaurations. A deux milles de Florence, il construisit le palais de la villa Carreggi (6), remarquable par sa magnificence, et y amena l'eau dans la fontaine qui existe encore aujourd'hui. Pour Giovanni, fils de Cosme de Médicis, il fit, à Fiesole, un palais magnifique et très orné (7), dont les fondations furent faites à grands frais sur la pente de la colline, mais non sans utilité, car il logea dans la partie inférieure les caves, les écuries, les celliers voûtés et d'autres dépendances commodes ; au-dessus, indépendamment des appartements ordinaires, il disposa une librairie et une salle de musique. En somme, Michelozzo montra dans cette construction combien il s'entendait à l'architecture, car, outre tout ce qui a été dit ci-dessus, cette construction, bien que bâtie sur la pente, n'a pas bougé d'une ligne.

Il fit ensuite, aux frais du même, l'église (8) et le couvent (9) de moines de San Girolamo, qui sont presque au sommet de la colline,

(1) En 1443 ; la tribune et le chœur de l'église furent refaits en 1678.

(2) Au-dessus de la porte de la sacristie, il y a une inscription relatant la consécration et la date A.M.CCC.XLII.

(3) Les constructions de Michelozzo, à Santa Croce, existent encore.

(4) Complètement modernisé.

(5) Existe encore.

(6) Appartenant à la famille Orsi.

(7) Actuellement villa Mozzi.

(8) Existe encore.

(9) Actuellement villa Ricasoli.

et dessina le plan d'un hospice que Cosme fit élever à Jérusalem pour y loger les pèlerins qui vont visiter le tombeau du Christ. Pour la façade de Saint-Pierre de Rome, il envoya le dessin de six fenêtres que l'on fit en y mettant les armes de Cosme de Médicis; trois ont été enlevées de nos jours et refaites par le pape Paul III, avec les armes des Farnèse.

Ayant appris qu'à Assise Santa Maria degli Angeli manquait d'eau, au grand dommage des fidèles qui s'y rendent au pardon du 1<sup>er</sup> août, Cosme y envoya Michelozzo qui conduisit des eaux, jaillissant à mi-côte de la montagne, à une fontaine couverte d'une belle et riche loggia soutenue par des colonnes qui portent les armes de Cosme. En même temps, Cosme lui fit faire, au couvent des moines de saint François, quelques embellissements, que Laurent le Magnifique augmenta plus tard, et paver le chemin qui monte de Santa Maria degli Angeli à la ville. Il ne quitta pas la région sans donner le plan de la vieille forteresse de Pérouse.

Finalemment de retour à Florence, il bâtit, au coin des Tornaquinci, le palais de Giovanni Tornabuoni (1), entièrement semblable à celui qu'il avait construit pour Cosme, mais avec une façade ordinaire, sans bossages et sans la corniche supérieure.

Après la mort de Cosme, qui avait aimé Michelozzo autant que l'on peut aimer l'ami le plus cher, Pierre, son fils, lui fit construire, à San Miniato al Monte, la chapelle en marbre où est le crucifix (2); sur le demi-cintre de l'arc, au derrière de la chapelle, Michelozzo sculpta en bas-relief un faucon avec un diamant, qui sont les armes de Cosme, œuvre vraiment remarquable.

Pierre ayant ensuite résolu de faire construire tout en marbre la chapelle della Nunziata (3), dans l'église des Servi, voulut que Michelozzo, déjà vieux, lui en donnât son avis, parce qu'il aimait beaucoup son savoir-faire et qu'il savait combien il avait été dévoué à Cosme, son père. Cette chapelle fut donc exécutée, sous sa direction, par Pagno di Lapo Partigiani (4), sculpteur de Fiesole, qui retira une grande renommée de ce travail, outre d'autres restaurations qu'il y exécuta.

Filarète rapporte, dans le vingtième livre de son *Traité*, que Francesco Sforza, quatrième duc de Milan, donna à Cosme un palais de sa capi-

(1) Existe encore.

(2) Au milieu de l'église; ce crucifix fut transporté, en 1671, à Santa Trinità.

(3) Commencée en 1461, avant la mort de Cosme. Ni Michelozzo, ni Partigiani ne sont nommés dans les livres du couvent. On y trouve le nom de Giovanni di Bettino.

(4) Son vrai nom est Partigiani.

tale (1), et que celui-ci, voulant prouver au duc le prix qu'il attachait à ce présent, non seulement l'orna de marbres et de bois sculptés, mais encore l'agrandit sur le dessin de Michelozzo; en outre, il l'enrichit d'une foule de peintures (2) dues à Vincenzo di Foppa, peintre très estimé dans ce temps et dans ce pays. Michelozzo lui-même fit le portrait de Cosme. Il y a à Gênes et dans d'autres lieux plusieurs œuvres en marbre et en bronze qu'on reconnaît à la manière comme étant de lui. Il mourut à l'âge de 68 ans (3), et fut enterré à San Marco de Florence, dans le tombeau de sa famille. Son portrait, peint par Fra Giovanni, se voit dans une Descente de Croix placée dans la sacristie de Santa Trinita (4), sous la figure du vieux Nicodème, qui a un chapeyron, et descend le Christ de la croix.

## Antonio FILARETE (5) et SIMONE

*Sculpteurs florentins nés...., morts ....*

Quand le pape Eugène IV résolut de faire exécuter en bronze les portes de Saint-Pierre de Rome, s'il avait pris le soin de rechercher les maîtres renommés en cet art, ce qui lui était facile, dans le temps où vivait Filippo di Ser Brunellesco, Donatello, et tant d'autres artistes excellents, il n'aurait pas obtenu l'œuvre médiocre que nous voyons à présent. Mais peut-être était-il semblable à quantité de princes, qui ne comprennent pas les beaux-arts ou qui en tirent peu d'agrément.

Ayant donc été nommé pape, l'an 1431, Eugène IV apprit que les Florentins faisaient faire par Lorenzo Ghiberti les portes de San Giovanni, et il lui vint la pensée d'orner également Saint-Pierre d'une porte en bronze. Mais comme il n'entendait rien à de pareilles choses, il en

(1) En 1456, Contrada de' Bossi; ce palais est entièrement modernisé.

(2) Qui n'existent plus.

(3) Il vivait encore en 1470. D'après le Livre des Morts, il est enterré à San Marco le 7 octobre 1472. Il avait donc 76 ans.

(4) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Michelozzo remplaça Brunellesco, après sa mort, comme provéditeur de la coupole et de la lanterne. [Délibération du 11 août 1446.] Il y resta jusqu'en décembre 1451. En 1464, on le trouve à Raguse. Par suite d'un contrat, il devait se rendre pour six mois dans l'île de Chio, au service de Messer Girolamo Giustiniani da Garibaldi, avec une provision annuelle de trois cents ducats d'or. On ne sait pour quelle besogne et si effectivement il fit ce voyage. En 1444, il était capomaestro de la fabrique de la nouvelle église des Servi. Le tombeau de la famille est mentionné au registre des sépultures de San Marco : *Ser Nicolao de Michelottiis, notario et civi florentino, pro se et suis.*

(5) Antonio di Pietro Averulino : *Filarète*, mot grec qui veut dire Ami de la vertu.

donna la charge à ses ministres, auprès desquels deux sculpteurs florentins, Antonio Filarète encore jeune et Simone, frère de Donatello (1), furent tellement en faveur, que l'ouvrage leur fut confié. Ils employèrent douze années à le terminer, et, quoique le pape fût forcé de s'enfuir de Rome et eût de nombreux démêlés avec les conciles (2), ceux qui étaient à la tête de l'œuvre de Saint-Pierre firent en sorte que le travail de la porte ne fût pas abandonné (3).

Filarète divisa la porte en simples compartiments, ornés de bas-reliefs. Dans la partie supérieure se trouvent deux figures en pied, le Sauveur et la Vierge, et au-dessous saint Pierre et saint Paul ; aux pieds de saint Pierre, on voit le pape à genoux. Les compartiments inférieurs représentent différents sujets (4), et sur la partie intérieure de la porte, Antonio plaça un bas-relief, où il se représenta lui-même, accompagné d'un âne chargé de victuailles, et allant à la campagne avec Simone et ses élèves. Pendant cet espace de douze ans, ils ne travaillèrent pas uniquement à cette porte, car ils exécutèrent plusieurs tombeaux de papes et de cardinaux, qui ont été détruits pendant la construction de la nouvelle église.

Après ces travaux, Antonio fut appelé à Milan par le duc Francesco Sforza, qui avait vu de ses œuvres à Rome, quand il était gonfalonier de l'Église. Le duc lui fit construire l'Hôtellerie des pauvres de Dieu, qui est un hôpital destiné aux hommes, aux femmes et aux enfants naturels. La partie réservée aux hommes forme une croix dont les bras ont cent soixante brasses de long, il en est de même pour les femmes ; la largeur est de seize brasses, et les quatre angles formés en dehors par la croix sont autant de cours entourées de portiques, de galeries et de chambres à l'usage du personnel de l'Hôpital. D'un côté, il y a un canal où coule continuellement de l'eau, pour les services de l'Hôpital et pour le moulin, ce qui est d'une grande utilité, comme chacun peut se l'imaginer. Entre les deux hôpitaux s'étend un cloître, long de quatre-vingts brasses dans un sens, et de cent soixante brasses dans l'autre, au milieu duquel se trouve l'église, disposée de façon qu'elle peut servir pour les

(1) Inexact ; voir plus loin.

(2) Celui de Bâle.

(3) La porte est signée *opus Antonii Petri de Florentia*.

(4) Sous la Madone et le Sauveur, on voit : 1° le couronnement de l'empereur Sigismond par Eugène IV ; 2° l'audience donnée par le pape à des ambassadeurs d'Orient. Sous saint Pierre et saint Paul, deux autres sujets tirés de la vie du pape. Enfin dans la partie inférieure de chaque battant, et en plus grandes dimensions, le Crucifiement de saint Pierre et la Décollation de saint Paul.

deux parties de l'Hôpital. En un mot, cet édifice est si bien ordonné que je ne crois pas qu'il ait son pareil en Europe (1).

Une autre œuvre de sa main est la grande église de Bergame (2), qui n'est pas inférieure à l'Hôpital de Milan. Tout en conduisant ces travaux, il écrivit et orna de nombreuses figures un traité d'architecture, divisé en trois parties et en vingt-quatre livres. La première partie traite des mesures de tous les édifices et de tout ce qui est nécessaire pour bâtir. La seconde partie roule sur les procédés de construction et sur les monuments nécessaires à l'embellissement et à la commodité d'une ville. Dans la troisième partie, il décrit des formes nouvelles d'édifices, en s'inspirant tant des anciens que des modernes. Cet ouvrage fut dédié par Filarète (3), l'an 1464, à Pierre, fils de Cosme de Médicis ; il renferme peu de bonnes choses, mêlées à beaucoup d'inutilités, et ne fait que rarement mention des maîtres contemporains et de leurs œuvres.

En ayant assez dit de Filarète, il est temps de s'occuper de Simone, frère de Donato (4), qui, après la porte de Saint-Pierre, fit en bronze le tombeau du pape Martin V (5), et d'autres ouvrages également en bronze, qu'il envoya en France ou ailleurs. Dans l'église degli Ermini, à Florence, au coin alle Macine, il fit un Crucifix, de grandeur naturelle, destiné à être porté dans les processions, et pour qu'il fût plus léger, il le fit en liège (6). A Santa Felicita, il y a de lui une sainte Madeleine pénitente, en terre cuite (7), haute de trois brasses et demie, dans laquelle il fit preuve d'une grande connaissance de l'anatomie. Dans l'église des Servi, il fit encore, pour la Compagnia della Nunziata, une pierre tombale en marbre, qui porte une figure en marbres gris et blancs assemblés comme une peinture (8), pareille à celles que Duccio de Sienne avait faites dans le Dôme de Sienne, ce qui a été

(1) Filarète commença en 1456 l'Hôpital de Milan, fondé par le duc et sa femme Bianca Visconti [voir l'inscription]. Il n'exécuta que la partie de droite. Guiniforte Solari fit le bras qui est le long du canal. Le reste de l'Hôpital est bien postérieur.

(2) C'est le Dôme actuel, terminé par Carlo Fontana.

(3) L'exemplaire original est à la bibliothèque Magliabecchiana. Dans la dédicace, Filarète donne son vrai nom : *Antonio Averlino fiorentino*.

(4) Simone di Giovanni Ghini, orfèvre florentin, nullement parent de Donatello. Né en 1407, mort en 1491. Vasari a dû le confondre avec Simone di Mani Ferrucci da Fiesole, qui fut disciple de Donatello.

(5) A Saint-Jean de Latran.

(6) Actuellement sur le maître-autel de San Lorenzo ; l'église de San Basilio de frati Ermini a été supprimée.

(7) N'existe plus.

(8) N'existe plus.



raconté plus haut. Citons encore, à Prato, la grille de bronze et la chapelle della Cintola (1), à Furlì, au-dessus de la porte du canoniat, un bas-relief renfermant la Vierge avec deux anges, et pour Messer Giovanni da Riolo, à San Francesco, la chapelle della Trinita, en demi-relief. Ensuite la chapelle de San Sigismondo, dans l'église de San Francesco à Rimini, qu'il orna à la requête de Sigismondo Malatesti, de quantité d'éléphants, armes de ce seigneur. Il envoya à Messer Bartolommeo Scamisci, chanoine de la piève d'Arezzo, une Notre-Dame tenant son fils, en terre cuite et quelques anges en demi-relief, très bien exécutés : cette œuvre est dans l'église, appuyée à une colonne (2). Sous le baptistère de l'évêché, à Arezzo, il exécuta pareillement un baptême du Christ (3), ainsi que d'autres bas-reliefs. Enfin, après avoir terminé, à Florence, dans l'église della Nunziata, le tombeau de Messer Orlando de' Médici (4), il rendit son âme à Dieu à l'âge de cinquante-cinq ans.

Peu de temps après, Filarète, de retour à Rome, mourut, âgé de soixante-neuf ans, et fut enterré à la Minerva, où il avait fait peindre le portrait du pape Eugène IV par le peintre Giovanni Foccora (5), artiste très estimé.

## GIULIANO da MAIANO

*Sculpteur et architecte, né en 1432, mort en 1490*

Le père (6) de Giuliano, après avoir longtemps vécu sur la colline de Fiesole, à l'endroit appelé Maiano, où il exerçait l'état de tailleur de pierres, vint à Florence, et y ouvrit une boutique de pierres taillées, la tenant bien fournie de tous les objets dont les constructeurs ont souvent besoin à l'improviste. Durant son séjour, naquit Giuliano (7)

(1) Fausse attribution.

(2) N'existe plus.

(3) Existe encore.

(4) Cinquième chapelle à droite... (attribué aussi à Bernardo Gamberelli.)

(5) Ce Giovanni Foccora n'est autre que notre Jean Fouquet, né à Tours entre 1415 et 1420, l'auteur des miniatures du manuscrit d'Etienne Chevalier, actuellement à la bibliothèque de Munich, et des quarante miniatures du château de Chantilly, provenant d'un livre d'heures du même Chevalier. Son portrait par Fouquet est au musée de Berlin. Fouquet mourut vers 1485. Il est exact que, vers 1440, il peignit le portrait d'Eugène IV à Rome. La Bibliothèque nationale a encore de sa main onze miniatures dans un manuscrit de Flavius Josèphe traduit en français.

(6) Il s'appelait Leonardo d'Antonio da Maiano. Vasari a commis de nombreuses erreurs dans cette biographie. Giuliano fut avant tout un maître remarquable en marqueterie [Florence, Pise, Loreto, Pérouse].

(7) En 1432.

qui, dans la suite, parut si bien doué que son père résolut d'en faire un notaire, estimant son propre métier trop rude et trop peu lucratif. Il n'en arriva pas ainsi, car Giuliano alla bien à l'école, mais, ayant la tête ailleurs, il n'y fit aucun progrès et s'enfuit fréquemment, montrant avoir toute son inclination à la sculpture, quoique d'abord il s'occupât seulement de menuiserie (1) et de dessin. On dit qu'avec Giusto et Minore, maîtres en marqueterie, il exécuta les bancs de la sacristie de la Nunziata, ceux du chœur à côté de la chapelle (2), et qu'il fit des ouvrages analogues à la Badia de Fiesole (3) et à San Marco. Ces travaux lui ayant donné de la réputation, il fut appelé à Pise, où il laissa dans le Dôme le siège, à côté du maître-autel, sur lequel s'asseoient le prêtre, le diacre et le sous-diacre, pendant la messe (4). Sur le dossier, on voit trois Prophètes en marqueterie de bois teintés et ombrés. Il fit ensuite les armoires de la sacristie (5), dans l'église de Santa Maria del Fiore ; les mosaïques et la marqueterie dont il les orna furent beaucoup admirées.

A ce moment mourut Filippo di Ser Brunellesco (6) ; nommé à sa place par les fabriciens, Giuliano entoura, à l'intérieur de la coupole, les œils-de-bœuf d'incrustations en marbres noirs et blancs, et sur les coins il éleva les pilastres de marbre sur lesquels Baccio d'Agnolo posa ensuite l'architrave, la frise, et la corniche. A la vérité, Giuliano voulut faire la frise, la corniche et la galerie dans un style différent, avec des frontons sur chacun des huit pans de la coupole, mais il ne put jamais mettre son projet à exécution, le reportant sans cesse d'un jour à l'autre, jusqu'à ce qu'il mourût.

Auparavant, étant allé à Naples, il fit, au Poggio Reale, pour le roi Alphonse (7), le magnifique palais actuel (8), avec les belles fontaines qui sont dans la cour. Pour le même souverain, il sculpta, dans la grande salle du château de Naples, des bas-reliefs au-dessus et des deux côtés d'une porte, et il donna à la porte extérieure la forme d'un

(1) Il fit pendant longtemps les cadres des tableaux de Neri di Bicci.

(2) Supprimé au xvii<sup>e</sup> siècle, quand le chœur fut recouvert d'incrustations.

(3) Les bancs de la sacristie existent encore, signés : OPVS IULIANI LEONARDI FLO-RENTINI MCCCCLXIII.

(4) Existe encore ; travail restitué à Francesco Francione, 1462 et après. Les boiserie sont peut-être de Giuliano.

(5) Existent encore ; la date de ce travail est de 1463 à 1469.

(6) En 1446 ; il fut remplacé par Michelozzo. Giuliano fut capomaestro du 1<sup>er</sup> avril 1477 à 1489.

(7) Alphonse II n'était à cette date que duc de Calabre.

(8) N'existe plus.

arc triomphal (1), en marbre d'ordre corinthien où sont représentés des faits de la vie de ce prince et les victoires qu'il a remportées. Il décora semblablement la porta Capovana, avec des trophées variés et très beaux (2). Aussi obtint-il l'amitié du roi, qui le combla de récompenses, origine de la fortune de sa famille.

Comme il avait enseigné à son neveu Benedetto (3) l'art de la marqueterie, l'architecture et quelque peu de sculpture, celui-ci, resté à Florence, faisait des travaux de marqueterie qui lui rapportaient davantage que les autres arts qu'il pratiquait. Pendant ce temps, Giuliano fut appelé à Rome (4) par Messer Antonio Rossetto d'Arezzo, secrétaire de Paul II, qui le fit entrer au service de ce pontife. Il bâtit dans la première cour du Vatican les loges en travertin (5), avec trois ordres de colonnes. La première renferme, actuellement, l'office du plomb et d'autres bureaux. L'étage supérieur est destiné au Dataire et à d'autres prélats. Le dernier étage renferme des appartements richement décorés. On fit aussi, d'après ses dessins, les loges de marbre, du haut desquelles le pape donne sa bénédiction (6). Mais ses plus belles œuvres, vraiment étonnantes, sont le palais (7) qu'il construisit pour ce pape, et l'église de San Marco (8), à Rome. On dit qu'il y employa une quantité énorme de pierres de travertin, qui furent extraites de quelques vignes voisines de l'arc de Constantin et qui fortifiaient les fondations du Colisée du côté qui est actuellement ruiné, peut-être pour avoir affaibli cette partie de l'édifice.

Giuliano fut ensuite envoyé, par le pape, à Lorette, pour agrandir l'église de la Madone, auparavant toute petite et construite sur des piliers rustiques; mais il n'éleva pas sa construction plus haut que le bandeau, et la coupole fut élevée par son neveu (9) Benedetto, qu'il

(1) L'arc triomphal fut commencé en 1443, et est attribué à Pietro di Martino, Milanais.

(2) Giuliano n'en fit que l'architecture; les sculptures en sont de Giovanni Marliano da Nola et datent de 1535.

(3) Qui était son frère cadet, né en 1442. Leur tombeau de famille à San Lorenzo dit : JULIANO ET BENEDICTO LEONARDI FF (fratribus) DE MAIANO ET SUORUM MCCCCLXXVIII.

(4) Il est probable qu'il ne travailla jamais à Rome.

(5) Fausse attribution; ce travail, commencé en 1482, sous Sixte IV, est à restituer aux architectes Perino da Como et Pietro da Firenze.

(6) Détruites par Jules II; n'étaient pas de Giuliano.

(7) Actuellement palais de Venise.

(8) Ni l'un ni l'autre de ces bâtiments ne sont de Giuliano. Le palais fut commencé en 1455 par le cardinal Pietro Barbo et l'église restaurée, en 1465, par le même, devenu pape sous le nom de Paul II. Les noms des architectes ne sont pas connus.

(9) Son frère.

avait emmené avec lui. Forcé de revenir à Naples pour terminer les constructions commencées, il fut chargé par le roi Alphonse (1) de décorer une porte voisine du château (2) et qui devait recevoir plus de quatre-vingts figures que Benedetto avait à sculpter à Florence (3). Mais ce travail fut arrêté, à cause de la mort du roi, et il n'en reste que quelques morceaux, à la Misericordia de Florence. Giuliano mourut à Naples, avant le roi, à l'âge de 70 ans (4).

Pour le même roi Alphonse, un autre sculpteur, Modanino de Modène (5) fit une Pietà, en ronde-bosse et en terre cuite coloriée. Il introduisit dans ce groupe le portrait du roi (6), représenté à genoux et d'une manière vivante ; celui-ci le paya libéralement et fit transporter son ouvrage dans l'église de Monte Oliveto de Naples (7).

---

## Piero della FRANCESCA

*Peintre de Borgo a San Sepolcro, né en 1416 (?), mort en 1492*

Piero della Francesca (8), de Borgo a San Sepolcro, qui passa maître dans la mise en perspective des corps réguliers, dans l'arithmétique et la géométrie, ne put, à cause de la cécité qui le frappa dans sa vieillesse et de la mort qui la suivit longtemps après, mettre en lumière le résultat de ses travaux et les nombreux écrits que l'on conserve de lui, à Borgo a San Sepolcro, sa patrie. Un homme qui aurait dû s'efforcer d'augmenter la gloire et la renommée du savant vieillard, comme ayant appris de lui tout ce qu'il savait, je veux parler de Fra Lucca (9) dal Borgo, élève de Piero, eut la méchanceté impie de s'emparer de ses œuvres et de les publier sous son propre nom.

Piero naquit à Borgo a San Sepolcro [qui n'était pas alors une ville comme maintenant] et fut appelé *della Francesca*, du nom de sa mère

(1) Par le roi Ferdinand.

(2) Il s'agit de la porte du Castello Nuovo, dont Vasari a déjà parlé.

(3) Fait reconnu exact, d'après l'inventaire de Benedetto.

(4) Mort le 3 décembre 1490, à l'âge de 58 ans.

(5) De son vrai nom Guido Mazzoni, mort en 1518.

(6) Du roi Ferdinand, pour qui le travail fut fait.

(7) La Pietà y est encore, mais les figures ont été peintes couleur de bronze.

(8) Piero Borghese, fils de Benedetto, marchand de laine. En 1416, celui-ci avait pour femme une certaine Romana di Perino ; Francesca fut peut-être sa deuxième femme.

(9) Paccioli ; les reproches de Vasari ne sont pas fondés.

qui resta grosse de lui, après la mort de son père (1) et parce qu'il fut élevé par elle, de manière à le faire parvenir au rang que sa bonne fortune lui réservait.

Dans sa jeunesse, il s'adonna aux mathématiques et bien qu'à l'âge de quinze ans il se fût tourné vers la peinture, il ne les négligea jamais. Faisant des progrès merveilleux dans cette science et dans cet art, il fut employé par Guidobaldo Feltro (2), l'ancien duc d'Urbain, pour lequel il fit quantité de tableaux très beaux, remplis de petites figures, dont la plupart ont péri au milieu des guerres qui ont désolé cet État. On y conserve, cependant, plusieurs de ses écrits concernant la géométrie et la perspective, dans lesquelles il ne fut inférieur à aucun de ses contemporains et peut-être à personne de quelque temps que ce soit, comme le prouvent ses ouvrages qui renferment une foule de perspectives, notamment un vase. Il est traité en surfaces carrées, de manière que l'on voit de derrière, de devant et de chaque côté, le fond et les bords ; ce qui est assurément merveilleux, d'autant plus que les moindres détails sont exactement représentés et que les lignes des contours se raccourcissent avec beaucoup de grâce. Ayant acquis, dans la cour d'Urbain, crédit et réputation, il voulut se faire connaître ailleurs ; étant allé à Pesaro (3) et à Ancône (4), pendant qu'il y travaillait, il fut appelé à Ferrare par le duc Borso, dans le palais (5) duquel il peignit plusieurs chambres qui furent détruites par le duc Ercole, pour reconstruire le palais à la moderne, de manière que, dans cette ville, il ne reste de la main de Piero qu'une chapelle, peinte à fresque, dans l'église Sant' Agostino et qui, d'ailleurs, est endommagée par l'humidité (6).

S'étant ensuite rendu à Rome à la requête du pape Nicolas V, il peignit dans le palais, communément avec Bramante de Milan (7), deux sujets dans les chambres supérieures, qui furent pareillement dé-

(1) Erreur ; son père vivait encore en 1465.

(2) Né en 1472, quand Piero était déjà vieux. Vasari l'a peut-être confondu avec Guidantonio di Montefeltro qui mourut en 1445, ou avec son fils Federigo, dont le portrait peint par Piero est aux Offices, avec celui de Battista Sforza, sa femme. Il reste de Piero, à Urbain, un tableau dans le Dôme, qui représente la Flagellation du Christ, signé : OPVS PETRI DE BVRGO SANCTI SEPVLCHRI.

(3) Il n'y reste rien de lui.

(4) Ibid. A Rimini, une fresque, dans le temple des Malatesti, représente Sigismond Pandolfo Malatesta, à genoux devant Sigismond, roi de Bourgogne, et signée : PETRI DE BURGO OPUS. MCCCCLI.

(5) Palais Schifanoja. Borso régna de 1450 à 1471.

(6) L'église Sant' Agostino n'existe plus.

(7) Qu'on appelle généralement Bramantino.

truites par Jules II, afin que Raphaël y peignît, à la place, la Prison de Saint-Pierre et la Messe de Bolsène.

Piero retourna ensuite au Borgo, où sa mère venait de mourir, et, dans l'église paroissiale (1), il peignit à fresque, à l'intérieur de la porte du milieu, deux saints que l'on admire beaucoup (2). Dans le couvent des moines de Saint-Augustin, il peignit le tableau du maître-autel (3), qui lui valut de nombreux éloges. Pour une Compagnie, ou comme on dit pour une Confrérie, il fit à fresque une Notre-Dame de Miséricorde (4) et, dans le palais des Conservateurs, une Résurrection du Christ (5), qui passe pour la plus belle de ses œuvres et pour le meilleur ouvrage que possède la ville. A Santa Maria di Loreto, il commença, en compagnie de Domenico de Venise, la peinture des voûtes de la sacristie ; mais la crainte de la peste (6) leur fit abandonner ce travail qui fut achevé, comme nous le dirons en son lieu, par Luca da Cortona (7), élève de Piero. De Loreto s'étant rendu à Arezzo, il peignit pour Luigi Bacci, citoyen arétin, dans l'église San Francesco, la chapelle du maître-autel (8), dont la voûte (9) avait été commencée par Lorenzo di Bicci. Il y représenta l'Histoire de la Croix, depuis le moment où les fils d'Adam, pendant son ensevelissement, placèrent sous sa langue la graine de l'arbre dont fut tiré, plus tard, le bois (10), jusqu'à celui de l'Exaltation de la Croix par l'empereur Héraclius, qui entra à Jérusalem les pieds nus et la portant sur son épaule (11).

Ces fresques renferment des compositions et des attitudes dignes d'éloges, telles que les costumes de femmes de la reine de Saba (12), exécutés dans une manière douce et nouvelle ; de nombreux portraits d'après nature, anciens et très vivants ; une colonnade d'ordre corinthien divinement mesurée ; un paysan qui, les mains appuyées sur une bêche, écoute attentivement sainte Héléne, tandis que l'on déterre les

(1) Actuellement Sant' Agostino.

(2) Existent encore.

(3) Une Assomption, qui existe encore ; commandée le 4 octobre 1454 pour 320 florins.

(4) Cette fresque est perdue. Il y a un tableau de Piero, qui offre le même sujet, dans l'église de l'Hôpital ; peint en 1445 pour 150 florins.

(5) La Résurrection existe encore.

(6) Qui régna entre 1447 et 1452.

(7) Luca Signorelli, ou plutôt ses élèves.

(8) Ces fresques existent encore.

(9) Ou plus exactement l'arc de la chapelle. Les saints de Lorenzo existent encore.

(10) Lunette du mur de droite.

(11) Lunette du mur de gauche.

(12) Mur de droite.

trois croix (1). Il eût été impossible de mieux rendre le mort qui ressuscite au toucher de la croix, la joie qu'éprouve sainte Hélène et l'étonnement des spectateurs qui s'agenouillent pour l'adorer. Mais ce qui dépasse toute autre considération, c'est la manière dont il représenta la nuit et un ange en raccourci qui apporte, en volant de haut en bas, le signe de la victoire à Constantin, endormi (2) sous une tente gardée par un valet et quelques soldats, obscurcis par les ténèbres de la nuit ; la lumière qui émane de l'ange éclaire vivement, mais sans exagération, la tente, les armures et tous les contours. Dans une autre fresque (3) représentant une bataille, il exprima puissamment l'effroi, l'intrépidité, l'adresse, la vigueur des combattants et les divers sentiments qui peuvent les agiter au milieu d'un carnage effroyable ; Piero mérite de grandes louanges pour avoir rendu par la fresque le brillant des armes dans cette histoire.

Sur l'autre mur (4) est représentée la fuite et la mort de Maxence ; dans cette scène, on remarque un groupe de chevaux en raccourci si merveilleux, qu'ils sont trop beaux et trop parfaits pour l'époque à laquelle ils ont été peints. On y voit, également, un guerrier à demi-nu et à demi-vêtu à la mauresque, monté sur un cheval maigre, remarquable par son anatomie, si peu connue dans ces temps-là.

Piero fut largement récompensé de ce travail par Luigi Bacci, dont il avait introduit le portrait, ainsi que ceux de ses frères et de plusieurs littérateurs arétins, dans une des fresques représentant la décollation d'un roi (5). Du reste, il fut toujours aimé et révééré à Arezzo, qu'il avait tant illustré par ses ouvrages. Il fit encore, dans l'Évêché (6), une sainte Marie-Madeleine, à fresque, près de la porte de la sacristie, et dans la Compagnia della Nunziata, la bannière que l'on porte dans les processions (7). A Santa Maria delle Grazie, hors de la ville, il peignit, au commencement d'un cloître, un saint Dominique, entouré d'enfants (8) et assis sur un trône tiré en perspective ; à San Bernardo, couvent des moines de Monte Oliveto, dans une niche placée haut, un saint Vincent qui est très estimé par les hommes de l'art. A Sargiano, couvent

(1) Mur de gauche.

(2) Mur du fond.

(3) Mur de gauche.

(4) Celui de droite.

(5) Cosroès, roi de Perse,

(6) Aujourd'hui le Dôme ; cette fresque existe encore.

(7) N'existe plus ; commandée le 20 décembre 1466 pour 32 florins d'or.

(8) N'existe plus.

des Franciscains, hors d'Arezzo, il peignit, dans une chapelle, un Christ, très beau, qui prie la nuit dans le jardin des Oliviers (1). Il exécuta encore, à Pérouse, plusieurs ouvrages, qu'on voit encore maintenant, comme le tableau en détrempe (2) de l'église des religieuses de saint Antoine de Padoue, qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus, entre quatre saints ; à savoir, saint François, sainte Elisabeth, saint Jean-Baptiste, et saint Antoine de Padoue ; au-dessus, on voit une Annonciation, avec un ange vraiment céleste et une riche colonnade en perspective, et sur la prédelle, saint Antoine ressuscitant un enfant, sainte Elisabeth sauvant un enfant tombé dans un puits et saint François recevant les stigmates. Dans l'église San Ciriaco d'Ancône, il fit, à l'autel de saint Joseph, une admirable peinture représentant le mariage de la Vierge (3).

Il avait coutume de faire des maquettes en terre et de les recouvrir de draperies souples en faisant une infinité de plis qu'il copiait et dont il se servait dans ses peintures. Les ouvrages qu'il laissa inachevés, à sa mort, furent conduits à fin par son élève, Lorentino d'Angelo, qui imita sa manière et fit une foule de tableaux à Arezzo, sa patrie. Deux autres de ses disciples furent Luca Signorelli da Cartona, qui lui fit plus d'honneur que tous les autres, et Piero da Castel della Pieve.

Piero Borghèse (4), dont les œuvres datent de 1458 environ, devint aveugle à l'âge de 60 ans à la suite d'un catarrhe et vécut encore 26 ans. Il laissa de nombreux biens, dans le Borgo, et quelques maisons, qu'il avait construites pour lui, et qui furent ou brûlées ou détruites en 1536, pendant les troubles. Il fut enterré dans la grande église, qui appartenait, autrefois, à l'ordre des Camaldules et qui est aujourd'hui l'évêché. La plupart de ses livres sont actuellement dans la bibliothèque de Frédéric II, duc d'Urbin ; ils ont justement valu à leur auteur la réputation du meilleur géomètre de son temps.

(1) N'existe plus.

(2) Actuellement à la Pinacothèque. Mais Vasari fait erreur : la prédelle ne porte que les demi-figures de sainte Agathe et de sainte Rose.

(3) N'existe plus.

(4) Dans son testament de 1487, il se dit *essendo sanus mente, intellectu et corpore*. On lit dans le Livre des Morts de Borgo San Sepulcro : *Maestro Pietro di Benedetto de Franceschi, pittore famoso a di 12 ottobre 1492, sepolto in Badia* [aujourd'hui la Cathédrale]. Il mourut à 76 ans.



## Fra Giovanni da FIESOLE

De l'Ordre des Frères Prédicateurs

*Peintre, né en 1387, mort en 1455*

Fra Giovanni (1) Angelico da Fiesole, qui dans le monde s'appelait Guido, ayant été excellent peintre et miniaturiste autant que bon religieux, mérite, pour l'une et l'autre raisons, qu'il soit fait de lui mention particulièrement honorable. Il lui aurait été facile d'avoir une haute situation dans le monde, car, outre ses biens de famille, il pouvait gagner tout ce qu'il voulait, avec son art qu'il possédait parfaitement depuis sa jeunesse ; mais étant d'un caractère doux et modeste, il aima mieux, pour son agrément et son repos, surtout pour le salut de son âme, entrer dans l'ordre des Frères Prédicateurs (2).

On voit de la main de Fra Giovanni, dans son couvent de San Marco, à Florence, plusieurs livres de chœur (3) ornés de miniatures si belles qu'on ne saurait imaginer mieux, et il en laissa de semblables à San Domenico da Fiesole, exécutés avec un soin incroyable. Il est vrai qu'il fut aidé dans ce travail par un frère, plus âgé que lui, qui était également miniaturiste et peintre très habile.

Une des premières œuvres qui sortirent des mains de ce bon Père fut, dans la Chartreuse de Florence, un tableau (4) placé dans la grande chapelle du cardinal degli Acciaiuoli ; il représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus, entourée de quatre saints et ayant à ses pieds des anges qui chantent et jouent de divers instruments ; la prédelle renferme des épisodes de la vie de ces saints, exécutés avec un soin infini. Dans la croisée de la même chapelle, on voit deux autres de ses tableaux (5), savoir un couronnement de la Vierge et une Madone entre deux saints, sur fond d'outremer. Il peignit ensuite, sur la cloison transverse de Santa Maria Novella, et à côté de la porte voisine du chœur, une fresque (6), représentant saint Dominique, sainte Catherine de Sienne et saint Pierre, martyr, ainsi que plusieurs petits sujets, dans la chapelle du Couron-

(1) Né en 1387, près du château de Vicchio, dans la province de Mugello ; fils d'un nommé Pietro. Il eut un frère nommé Benedetto, moine et miniaturiste, mort en 1448.

(2) En 1408, en même temps que son frère.

(3) Cette attribution n'est pas certaine ; plusieurs de ces livres sont encore à San Marco.

(4) Ce tableau a disparu.

(5) Ces différentes peintures n'existent plus.

(6) Ibid.

nement de la Vierge (1). Sur les volets de l'ancien orgue, il peignit sur toile une Annonciation (2) qui est aujourd'hui dans le couvent, en face de la porte du dortoir d'en bas, entre les deux cloîtres.

Pour son mérite, ce bon Père fut aimé par Cosme de Médicis au point que celui-ci, après avoir fait construire l'église et le couvent de San Marco, lui fit peindre, sur une des parois du Chapitre, toute la Passion de Jésus-Christ (3). D'un côté sont tous les saints qui ont été chefs et fondateurs d'ordres religieux, pleurant amèrement au pied de la croix ; de l'autre, saint Marc l'évangéliste venant en aide à la Mère du Fils de Dieu qui s'est évanouie à la vue du Sauveur du monde crucifié ; autour d'elle sont les Maries désolées qui la soutiennent, saint Cosme et saint Damien. On dit que, sous la figure de saint Cosme, Fra Giovanni représenta, d'après nature, Nanni d'Antonio di Banco, sculpteur et son ami. Sous cette fresque, il peignit, dans la frise qui court au-dessus des dossiers d'appui, saint Dominique, au pied d'un arbre dont les branches portent des médaillons renfermant les portraits des papes, des cardinaux, des évêques, des saints et des maîtres en théologie qui avaient appartenu jusqu'à cette date à l'ordre des Prédicateurs. Grâce à l'aide des moines de son couvent, qui firent des recherches en divers lieux, il introduisit dans cette œuvre des portraits d'une authenticité incontestable, tels que ceux de saint Dominique, d'Innocent V et autres ; toutes ces têtes sont d'une beauté et d'une grâce remarquables.

Dans le premier cloître, il remplit les lunettes de plusieurs figures à fresque très belles, et il peignit un saint Dominique au pied d'un crucifix très estimé. Outre une quantité de peintures faites dans les cellules et sur les murs, il laissa dans le dortoir une peinture tirée du Nouveau Testament, aussi belle qu'on peut l'imaginer. Mais particulièrement beau et merveilleux est le tableau du maître-autel (4), dans l'église du couvent, parce que, outre la Madone qui pousse à la dévotion, par sa simplicité, quiconque la regarde, et les saints qui l'entourent et qui sont aussi beaux ; la prédelle (5) représentant le supplice de saint Cosme, de saint Damien et d'autres martyrs est si bien peinte qu'on ne saurait rien imaginer de plus soigné, de plus fin et de mieux entendu

(1) Ces différentes peintures n'existent plus.

(2) Ibid.

(3) Les peintures de Fra Giovanni au couvent de San Marco existent encore.

(4) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts ; il y travaillait en 1438.

(5) Actuellement divisée en plusieurs fragments qui se trouvent à l'Académie des Beaux-Arts de Florence et à la Pinacothèque de Munich.

que ces petites figures. Il peignit pareillement le tableau du maître-autel (1), à San Domenico di Fiesole, qui, sous prétexte qu'il semblait se détériorer, a été retouché par d'autres artistes et gâté (2). La prédelle et le tabernacle du Saint Sacrement se sont mieux conservés (3), et les innombrables petits personnages qui apparaissent dans une gloire céleste sont si beaux et semblent si bien des hôtes du paradis que l'on ne peut se rassasier de les regarder. Dans une chapelle de la même église, il y a une Annonciation (4) de sa main, peinte sur bois ; le profil de l'ange Gabriel est si délicat et si divin qu'il ne paraît vraiment pas être une œuvre humaine, mais sortir du paradis. Dans le fond du paysage, on aperçoit Adam et Ève, causes premières de l'Incarnation du Rédempteur. La prédelle représente plusieurs petits sujets fort beaux. Mais, sur toutes choses qu'il peignit, Fra Giovanni se surpassa lui-même et il montra toute son intelligence de l'art dans un tableau qui est dans la même église, à gauche de la porte d'entrée, et qui représente Jésus-Christ couronnant la Vierge (5), au milieu d'un chœur d'anges ; au-dessous, une multitude de saints et de saintes, en si grand nombre, avec des attitudes et des airs de fête si variés, que l'on éprouve un plaisir et une douceur incroyables à les regarder ; il semble que ces bienheureux esprits ne pourraient être autrement dans le ciel, ou, pour mieux dire, s'ils avaient un corps, ils ne pourraient être autrement. Car, non seulement les saints et les saintes de ce tableau sont pleins de vie, avec des figures douces et délicates, mais encore le coloris de toute l'œuvre paraît avoir été fait par un saint ou un ange sorti de leurs rangs. Aussi est-ce avec raison que ce bon religieux fut toujours appelé Frate Giovanni *Angelico*. Les scènes représentées sur la prédelle, empruntées à la vie de la Vierge et à celle de saint Dominique, sont, en leur genre, divines. Je déclare en toute sincérité que je ne vois jamais ce tableau sans le trouver toujours nouveau, et ce n'est jamais sans peine que je m'en éloigne.

A Florence, dans la chapelle della Nunziata, que fit construire Pierre, fils de Cosme de Médicis, Fra Giovanni peignit les volets (6) de l'armoire où l'on renferme les vases d'argent, et y représenta des figures en petites dimensions remarquablement exécutées. Ce Père exécuta

(1) Existe encore, en place.

(2) En 1501, par Lorenzo di Credi.

(3) Ni l'un ni l'autre n'existent plus.

(4) Ce tableau fut acheté en 1611 par le duc Farnèse et envoyé en Espagne. Actuellement au Musée de Madrid.

(5) Au Musée du Louvre depuis 1812.

(6) Trente-cinq petits panneaux représentant la vie et la mort de Jésus-Christ plus un Jugement dernier ; actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

tant de peintures dans les maisons des Florentins, que j'en suis souvent resté stupéfait, me demandant comment un seul homme avait pu produire avec cette perfection, même en y consacrant de longues années, de si nombreuses et de si belles œuvres.

On lui doit aussi les peintures (1) qui sont dans l'arc, au-dessus de la porte de San Domenico, et une Déposition de Croix (2) peinte sur bois, qui se trouve dans la sacristie de Santa Trinità, et que l'on peut compter parmi ses meilleures productions. A San Francesco, hors la porte de San Miniato, il laissa une Annonciation (3), et à Santa Maria Novella il enrichit de petites peintures le cierge pascal et plusieurs petits reliquaires (4) que l'on met sur l'autel aux jours de grande solennité. A la Badia, il peignit, sur une porte du cloître, un saint Benoit qui recommande le silence (5). Pour l'Arte de' Linaiuoli, il fit un tableau qui est dans leur bureau (6). A Cortona, il décora un arc (7), au-dessus de la porte de l'église de son ordre, et il peignit également le tableau du maître-autel (8). A Orvieto, il commença sur la voûte de la chapelle vouée à la Madone, dans le Dôme, quelques Prophètes (9), qui furent ultérieurement terminés par Luca da Cortona (10). Pour la Compagnie du Temple, à Florence, il peignit un tableau représentant le Christ mort (11), et dans l'église des moines degli Angeli, un Paradis et un Enfer (12), remplis de figures de petites proportions. Avec une admirable observation, il fit les bienheureux très beaux, remplis d'une allégresse et d'une joie célestes ; les damnés prêts à subir les peines de l'enfer, marqués des signes divers de la laideur et portant sur leur front l'empreinte de leur péché et de leur condamnation. On voit les bienheureux, avec quelque chose de céleste, franchir en dansant la porte du Paradis, et les damnés entraînés par les démons vers l'Enfer, pour y subir les peines éternelles. Cette œuvre est dans la dite église, à main droite en allant vers le maître-autel, où se tient le prêtre quand on chante les messes assises.

(1) Qui n'existent plus.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) A la Galerie nationale de Londres.

(4) Il en reste trois ; actuellement au couvent de San Marco.

(5) Existe encore, fortement restauré.

(6) C'est la grande Vierge des Offices ; commandée en 1433.

(7) Une Vierge entourée de saints, qui existe encore.

(8) Tableau inconnu.

(9) Existents encore.

(10) Luca Signorelli.

(11) A l'Académie des Beaux-Arts.

(12) Ibid.

Pour les religieuses de San Piero Martire, qui étaient de l'ordre des Camaldules, il peignit un tableau représentant la Vierge entre saint Jean-Baptiste, saint Dominique, saint Thomas et saint Pierre martyr avec une foule de petites figures (1). On voit encore, dans le transept de Santa Maria Nuova, un tableau de sa main (2).

Tous ces travaux l'ayant rendu célèbre par toute l'Italie, le pape Nicolas V (3) l'appela près de lui, et lui fit peindre la chapelle où le pape entend ordinairement la messe, et dans laquelle il représenta une Déposition de Croix et divers traits de la vie de saint Laurent (4). Il lui fit aussi enluminer plusieurs livres qui sont très beaux. A la Minerva (5), il peignit le tableau du maître-autel et une Annonciation qui est actuellement à côté de la grande chapelle, appuyé à un mur. Il décora en outre, pour le même pape, dans le Vatican, la chapelle del Sacramento, qui plus tard fut détruite par Paul III, pour livrer passage à l'escalier. Dans cette œuvre excellente, il avait exécuté à fresque, dans sa manière habituelle, quelques sujets tirés de la vie de Jésus-Christ, et il avait introduit dans ses compositions quantité de portraits de tous les personnages de son temps, qui seraient tous perdus si le Giovio n'avait eu soin de recueillir les principaux pour son musée.

Comme Fra Giovanni parut au pape une personne de sainte vie, paisible et modeste, ce qu'il était en réalité, celui-ci l'avait jugé digne de l'archevêché de Florence, qui était vacant à ce moment-là. Le Frère, l'ayant appris, le supplia de faire choix d'un autre, parce que, disait-il, il ne se sentait pas propre à gouverner les hommes; que, son ordre comptant un Frère, ami des pauvres, plein de science et craignant Dieu, cette dignité lui conviendrait mieux qu'à lui-même. Le pape, reconnaissant la vérité de ce qu'il disait, n'insista pas, et c'est ainsi que fut nommé archevêque de Florence Frate Antonino, de l'ordre des Prédicateurs, remarquable par son savoir et sa sainteté, qui mérita d'être canonisé de notre temps par Adrien VI.

Fra Giovanni était un homme simple, et d'une grande sainteté dans ses mœurs. Un jour, le pape Nicolas V l'ayant invité à manger avec lui, il se fit conscience de manger de la viande, parce qu'il n'avait pas la permission de son prier, oubliant ainsi l'autorité du souverain

(1) Actuellement au Palais Pitti.

(2) C'est le Couronnement de la Vierge des Offices.

(3) Erreur : lire Eugène IV, vers 1445. Nicolas V lui fit ensuite peindre sa chapelle, commencée en 1449, interrompue par un voyage en Toscane et terminée en 1452.

(4) Ces peintures existent encore.

(5) Les peintures de la Minerva n'existent plus.

pontife. Il évitait tout ce qui était du monde ; il vécut avec tant de pureté et de sainteté, il fut avec tant de passion l'ami des pauvres, que selon moi son âme est maintenant au ciel. Il s'occupait continuellement de peinture, et ne voulut jamais représenter autre chose que des saints. Il aurait pu devenir riche, mais il ne s'en soucia pas, disant que la vraie richesse consiste uniquement à se contenter de peu. Il aurait pu commander à ses semblables, et ne le voulut pas, disant qu'il y avait moins de fatigue et de sujet d'erreur à obéir. Il dépendait de lui d'avoir des grades dans son ordre et en dehors du couvent, mais il les dédaigna, affirmant qu'il ne cherchait d'autre dignité que d'éviter l'Enfer et de gagner le Paradis. Il fut très humain et sobre, et, vivant dans la chasteté, il sut éviter les pièges du monde, répétant souvent que, pour pratiquer son art, il fallait le repos et une vie sans préoccupations ; que celui qui peint l'histoire du Christ devait toujours être avec le Christ. On ne le vit jamais en colère contre ses frères, ce qui est remarquable et me paraît incroyable, et il avait coutume d'exhorter ses amis à mieux, en souriant doucement. Avec une amabilité surprenante, il répondait, à ceux qui lui demandaient de travailler pour eux, qu'il fallait d'abord avoir l'agrément du prieur, et qu'ensuite il n'y manquerait pas. En somme, ce bon Père, qui ne sera jamais assez célébré, fut toujours humble et modeste dans ses actions et ses propos ; les saints qu'il peignit ont plus l'air de saints que ceux de n'importe quel autre peintre. Il avait pour coutume de ne jamais retoucher ou repasser ses peintures ; il les laissait telles qu'elles venaient du premier coup, croyant, disait-il, que telle était la volonté de Dieu. On assure qu'il n'aurait jamais touché à ses pinceaux sans s'être mis auparavant en oraison. Il ne représenta jamais le Sauveur sur la Croix sans que ses joues fussent baignées de larmes ; aussi reconnaît-on dans les visages et les attitudes de ses personnages la sincérité de sa foi dans la religion chrétienne.

Il mourut en 1455, à l'âge de soixante-huit ans. Parmi ses élèves, Benozzo (1), Florentin, imita toujours sa manière. Il eut aussi pour élèves Gentile da Fabriano, et Domenico di Michelino (2). Fra Giovanni fut enterré par ses frères à la Minerva de Rome, sous l'entrée latérale, près de la sacristie, dans un tombeau de marbre orné de son portrait (3).

(1) Gozzoli, dont on lira la Vie plus loin.

(2) Auteur du tableau représentant Dante, qui se trouve au Dôme de Florence, peint en 1466. Né en 1417, mort en 1491.

(3) Ce tombeau existe encore.

On conserve à Santa Maria del Fiore deux énormes livres (1) ornés par Fra Giovanni de miniatures vraiment divines ; on ne les montre que les jours de grande solennité.

## Leon-Batista ALBERTI

*Architecte florentin, né en 1404, mort en 1472*

Les belles lettres sont toujours d'une grande utilité pour les artistes qui s'y adonnent, particulièrement pour les sculpteurs, peintres et architectes, en leur ouvrant la voie de l'invention, en ornant leur esprit et en perfectionnant leur jugement. Leon-Batista Alberti (2) en est la preuve manifeste : ayant appris la langue latine, et ayant étudié l'architecture, la perspective et la peinture, il laissa des écrits grâce auxquels il surpassa dans la théorie quantité d'autres artistes qui lui sont restés supérieurs dans la pratique. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit plus connu par ses livres que par ses œuvres manuelles.

Leon-Batista, né à Florence (3), de la noble famille degli Alberti, non seulement s'appliqua à étudier l'univers et à mesurer les monuments antiques, mais encore son inclination naturelle le poussa plus à écrire qu'à produire. Très versé dans l'arithmétique et la géométrie, il écrivit un ouvrage en latin sur l'architecture, divisé en dix livres, qu'il publia en 1485 (4), et qui a été depuis traduit en florentin par Messer Cosimo Bartoli, prévôt de San Giovanni de Florence. Sur la peinture, il écrivit trois livres, traduits aujourd'hui en toscan par Messer Lodovico Domenichi. On lui doit encore des traités de mécanique et de la manière de prendre les mesures, les livres de *la Vie Civile* (5), et quelques œuvres amoureuses en prose et en vers. Il fut le premier qui essaya d'introduire les mètres latins dans la versification italienne, comme on le voit dans l'épître qui commence par ces vers :

*Questa per estrema miserabile pistola mando  
A te che spregi miseramente noi.*

(1) Actuellement à la Bibliothèque Laurentienne ; attribution incertaine.

(2) A vingt ans, il écrivit une comédie, *Philodoxos*, qui fut crue antique et imprimée par Alde Manuce. Il fut également versé dans le droit canon et l'histoire religieuse. Il obtint diverses dignités ecclésiastiques.

(3) Né à Venise, où sa famille s'était réfugiée.

(4) Dédié à Laurent le Magnifique, au nom de son frère Bernardo.

(5) Il est l'auteur du traité *del Governo della famiglia*, qu'on attribuait autrefois à Agnolo Pandolfini.

Leon-Batista, se trouvant à Rome, du temps de Nicolas V, qui, dans sa manie de bâtir, avait mis cette ville sens dessus-dessous, entra, par le moyen de son ami Biondo da Forli (1), au service du pape, qui jusqu'alors utilisait les conseils de Bernardo Rossellino, sculpteur et architecte florentin. Celui-ci, ayant commencé à restaurer le palais du pape et à exécuter différents travaux à Sainte-Marie-Majeure, s'inspira dorénavant des conseils de Leon-Batista, en sorte que le pape, avec le conseil de l'un et la main de l'autre, fit faire plusieurs choses utiles et dignes d'éloges, telles que la restauration de l'aqueduc dell' Acqua Vergine (2) et l'érection de la fontaine sur la place de Trevi (3), avec les ornements en marbre, les armes du pape et du peuple romain qu'on y voit à présent.

Étant allé ensuite à Rimini, auprès de Sigismondo Malatesta, il fit pour lui le modèle de l'église de San Francesco et particulièrement de la façade en marbre (4). L'église dut être entourée d'une longue file d'arcades formant galerie, sous chacune desquelles devaient être placés les mausolées des hommes illustres de la ville de Rimini. En somme, il éleva cette construction si solide et de telle sorte qu'on la regarde comme un des temples les plus fameux de l'Italie. Il renferme six chapelles admirables, dont une, très ornée, est dédiée à saint Jérôme et contient un grand nombre de reliques apportées de Jérusalem. On y voit également le tombeau de Sigismondo, et celui de sa femme (5), en marbre, richement sculptés en 1450 ; l'un d'eux est surmonté du portrait du prince et d'un autre côté on voit celui de Leon-Batista.

L'an 1457 (6) que l'Allemand Jean Gutenberg fit l'utile invention d'imprimer les livres, Leon-Batista trouva par analogie, et au moyen d'un instrument, le mode de reproduire les perspectives naturelles, d'amplifier et de diminuer les figures, toutes choses originales, ingénieuses et très utiles à l'art. Dans ce temps, Giovanni di Paolo Rucellai, voulant faire élever, en marbre et à ses dépens, la façade principale de Santa Maria Novella, en parla à Leon-Batista, son ami intime qui lui donna non seulement ses conseils, mais encore un dessin, en sorte qu'il résolut de mettre son projet à exécution, pour laisser de lui un souvenir à sa

(1) Secrétaire d'Eugène IV, puis de Nicolas V.

(2) En 1453.

(3) Refaite sous Clément XII par Niccolò Salvi.

(4) La construction du temple dura de 1447 à 1450, d'après l'inscription portée sur la façade.

(5) La célèbre Isotta.

(6) Date incertaine. 1455 ?



patrie (1). Cette entreprise fut achevée, l'an 1477, à la grande satisfaction de toute la ville. Il fit, également, pour Cosimo (2) Rucellai, le dessin du palais situé Via della Vigna et de la loggia qui est en face (3). Malheureusement il commit, dans la disposition de son plan et l'érection de ses arcades, des écarts qui l'obligèrent à quelques ressauts qui nuisent à la régularité du reste de l'ouvrage. Ces fautes montrent que l'on ne peut rien produire de parfait en architecture, si l'on ne joint pas à la théorie la pratique du métier. Pour la même famille et dans le même style, il construisit, dans l'église San Brancazio (4), une chapelle, dans laquelle les architraves sont portées par deux colonnes et deux pilastres, traversant le mur de l'église ; construction difficile mais très solide et qui est une de ses meilleures productions. Au milieu de la chapelle se trouve un sépulcre en marbre, en forme d'ovale allongé, semblable à celui de Jésus-Christ, à Jérusalem, comme l'indique une inscription.

A la même époque, Lodovico Gonzaga, marquis de Mantoue (5), voulut élever dans la Nunziata de' Servi, à Florence, la tribune et la grande chapelle, sur le dessin et le modèle de Leon-Batista. Celui-ci ayant fait détruire, à l'extrémité de l'église, une vieille chapelle carrée, couverte de peintures anciennes, fit la tribune en forme de rotonde, construction originale et difficile, entourée de neuf chapelles rayonnantes et formées par neuf arcades. Les bandeaux des arcs cintrés semblent de biais et hors d'aplomb quand on les voit de côté, ce qui produit un effet disgracieux. Si Leon-Batista avait été aussi habile praticien que théoricien, il aurait facilement laissé de côté cette difficulté et donné plus de grâce et de beauté à son édifice, qui, du reste, mérite de justes éloges.

Il fut ensuite emmené à Mantoue par Lodovico Gonzaga, qui le chargea de faire divers modèles, entre autres celui de l'église Sant' Andrea (6). Sur la route de Mantoue à Padoue, on rencontre quelques temples où l'on reconnaît également sa manière.

En peinture, il laissa des ouvrages (7) qui ne se distinguent ni par leur grandeur, ni par leur beauté. Dans une petite chapelle de la Vierge,

(1) Alberti ne fit que terminer la façade. On y lit l'inscription suivante : IOHANES. ORICELLARIUS. PAV. F. AN. SAL. MCCCCLXX.

(2) Lire Giovanni.

(3) Existents encore ; construits de 1451 à 1455.

(4) Eglise supprimée ; le tombeau existe encore, daté 1467.

(5) Capitaine général de la République de Florence.

(6) Cette église fut commencée en 1472, après la mort d'Alberti.

(7) Qui n'existent plus.

qui est sur la culée du Ponte alla Carraia, il peignit un tabernacle orné de trois petites histoires. Dans la maison de Palla Rucellai, on voit son propre portrait (1), fait à l'aide d'un miroir, et un tableau de grandes figures, en clair-obscur. Il fit encore une vue perspective de Venise et de l'église Saint-Marc, mais les figures qu'on y voit furent peintes par d'autres maîtres ; c'est, toutefois, une de ses meilleures peintures.

Ses mœurs étaient courtoises et dignes d'éloges ; ami des gens de talent, affable et libéral envers chacun, il vécut honorablement, en vrai gentilhomme qu'il était. Finalement, parvenu à un âge avancé, il passa à une meilleure vie, laissant de lui une glorieuse renommée (2).

---

## Antonello da MESSINA

*Peintre, né en 1430, mort en 1479*

Quand je considère les grands services rendus à l'art de la peinture par cette foule de maîtres qui ont suivi la manière décrite dans la deuxième partie de mon livre, je ne peux faire autrement que qualifier ceux-ci de vraiment industriels et tout à fait excellents, d'autant plus qu'ils ont cherché à améliorer la peinture, sans regarder à la dépense, à la perte du temps et sans penser à leur avantage personnel. Continuant toujours à n'employer sur panneau et sur toile d'autre coloris que la détrempe, mode qui fut inauguré par Cimabue, l'an 1250, dans ses travaux en commun avec des maîtres byzantins et qui fut appliqué ensuite par Giotto et tous les maîtres dont il a été parlé jusqu'ici, ils reconnaissaient néanmoins que les œuvres peintes en détrempe manquaient d'une certaine morbidesse et vivacité, qui auraient donné plus de grâce au dessin, plus de délicatesse au coloris et une plus grande facilité pour unir et fondre les couleurs, ce qu'ils n'obtenaient pas dans leurs peintures faites seulement avec la pointe du pinceau. Bien que beaucoup eussent cherché, essayé, on n'avait trouvé aucune bonne méthode, ni par l'emploi de vernis liquides, ni en ménageant d'autres sortes de couleurs dans la détrempe. Parmi beaucoup de peintres, qui se livrèrent à de semblables essais ou à d'autres, tous infructueux,

(1) On a son portrait sur une grande médaille, dont la Bibliothèque Nationale possède un exemplaire en argent.

(2) Palmieri, secrétaire de Sixte IV, mentionne sa mort, à Rome, en 1472, dans son livre de *Temporibus*.

Alesso Baldovinetti, Pesello et nombre d'autres n'arrivèrent à obtenir dans leurs œuvres, ni la beauté, ni la bonté qu'ils espéraient. Et quand même ils auraient trouvé ce qu'ils cherchaient, il leur manquait encore les moyens d'établir leurs figures sur panneau, comme sur la muraille, de pouvoir les laver à l'eau sans enlever la couleur, de leur permettre de résister aux chocs dans les manipulations, toutes choses au sujet desquelles bon nombre d'artistes s'étaient rassemblés et avaient fréquemment conféré sans résultat. Un même désir tourmentait quantité d'esprits élevés qui s'occupaient de peinture, hors de l'Italie, en Espagne, en France, en Allemagne et dans d'autres pays. Il arriva donc, les choses étant en ce point, qu'un Flamand, nommé Jean de Bruges (1), peintre très estimé dans son pays, pour la grande habileté qu'il avait acquise dans son métier, se mit à expérimenter diverses sortes de couleurs et, en homme qui se plaisait à l'alchimie, à composer, au moyen de différentes huiles, des vernis et d'autres produits, suivant les idées bizarres communes à cette sorte de chercheurs. S'étant, un jour, donné beaucoup de peine à peindre un panneau, quand il l'eut terminé, avec grand soin, il y mit un vernis et l'exposa à sécher au soleil, ainsi que c'était l'usage. Mais, soit que la chaleur fût trop forte, soit que le bois fût mal joint ou pas assez sec, le panneau s'ouvrit dans les joints, d'une manière désastreuse. Là-dessus Jean, voyant le grand dommage causé par le soleil, se mit à réfléchir aux moyens qu'il pourrait employer pour que tel accident n'arrivât plus. Dégoûté non seulement du vernis, mais encore de la peinture à détrempe, il se mit à chercher le moyen de composer une sorte de vernis qui pût sécher à l'ombre, sans mettre ses peintures au soleil. Ayant donc expérimenté différentes substances, soit pures, soit mélangées, il trouva à la fin que l'huile de lin et l'huile de noix étaient les meilleurs siccatifs de tous ceux qu'il avait essayés. Ces huiles, bouillies avec d'autres mixtures, lui donnaient un vernis que lui-même, aussi bien que les autres peintres du monde, désiraient trouver depuis longtemps. Depuis, ayant fait des essais avec d'autres matières, il s'aperçut qu'en mélangeant ses huiles aux couleurs, il obtenait une peinture ayant beaucoup plus de corps, et qui, une fois sèche, non seulement ne craignait pas l'eau, mais encore donnait au coloris plus de vigueur et un certain lustre, sans l'aide du vernis. Ce qui lui parut encore plus étonnant, c'est que les couleurs se fondaient infiniment mieux qu'à la détrempe. Enchanté de cette découverte, comme on peut facilement le concevoir, Jean entreprit un grand

(1) Jean Van Eyck.

nombre de travaux qu'il dispersa dans tout son pays, au grand plaisir des peuples et pour son plus grand profit ; de jour en jour, aidé par l'expérience, il fit plus grand et meilleur. La renommée de son invention se répandit peu après, non seulement en Flandre, mais encore en Italie et dans d'autres pays, et inspira aux artistes un vif désir de savoir par quel moyen il donnait à ses ouvrages tant de perfection. Voyant ses œuvres et ne connaissant pas son secret, ils ne pouvaient que lui donner des éloges et lui porter envie, d'autant plus qu'il ne consentait pas plus à travailler en présence de qui que ce fût, qu'à livrer son secret. Finalement, étant devenu vieux, il le confia à Roger de Bruges (1), son élève, qui le transmit à Ausse (2), son élève, et à plusieurs autres. Les marchands faisaient l'acquisition de leurs œuvres et les envoyaient par tout le monde aux princes et aux grands personnages, à leur grand avantage, mais le secret ne sortait pas de la Flandre. Comme ces peintures avaient en elles l'odeur pénétrante qui provenait des huiles mélangées aux couleurs, surtout lorsqu'elles étaient fraîches, il paraissait possible de deviner la recette ; cependant personne, pendant de longues années, ne la découvrit. Quelques Florentins, qui faisaient du commerce en Flandre et à Naples, ayant envoyé au roi Alphonse I<sup>er</sup> de Naples un tableau rempli de figures et peint à l'huile par Jean (3), cette œuvre plut infiniment au roi, pour la beauté des figures et pour la nouveauté du coloris. Tous les peintres du royaume accoururent pour le voir, et lui donnèrent de grands éloges.

A cette époque, un certain Antonello (4), habile dans son art, d'un esprit vif et cultivé, qui avait étudié le dessin, longtemps, à Rome, s'était fixé à Messine, sa patrie, après avoir travaillé quelque temps à Palerme. A Messine, ses œuvres avaient confirmé dans l'esprit de ses concitoyens la bonne opinion que tout le pays avait de lui. Ses affaires l'ayant appelé un jour à Naples, il entendit parler du tableau à l'huile de Jean de Bruges, que possédait le roi Alphonse et qui, disait-on, résistait à l'eau et au toucher et ne laissait rien à désirer pour être parfait. Ayant obtenu de le voir, il fut tellement frappé de la vivacité des couleurs, de la beauté et de l'unité de cette peinture, que, laissant de côté ses affaires et toute autre pensée, il s'en alla en Flandre. Arrivé

(1) Roger Van der Weyden ?

(2) Hans Memling ?

(3) On a voulu retrouver ce tableau dans celui de l'église Santa Barbara in Castel Nuovo à Naples, qu'on attribue à Van Eyck.

(4) Antonello degli Antonij. Sa vie est peu connue et son voyage en Flandre très incertain.

à Bruges, il se lia d'une étroite amitié avec Jean, à qui il fit présent de dessins à la mode italienne et de divers autres objets. Il arriva, par la persévérance d'Antonello, et Jean étant déjà vieux, que le peintre flamand voulut bien dévoiler son secret, et le Sicilien ne quitta pas le pays avant d'avoir bien appris ce qu'il désirait tant connaître. Peu après Jean mourut (1), et Antonello revint de Flandre pour revoir sa patrie et pour doter l'Italie de ce secret si précieux, si utile et si commode.

Étant resté quelques mois à Messine, il alla à Venise où il résolut de se fixer et de finir ses jours, et où il pouvait satisfaire son goût des femmes et des plaisirs. Il peignit alors un grand nombre de tableaux à l'huile (2), d'après la manière qu'il avait apprise en Flandre, et qui sont dispersés dans les palais des gentilshommes ; pour la nouveauté du travail, ils furent très estimés. Il en fit encore d'autres qu'il expédia au dehors. Ayant acquis à la fin une grande renommée, on lui commanda un tableau pour l'église San Cassano (3) ; il ne ménagea ni son savoir, ni le temps, pour le mener à bonne fin, et il en retira de grands éloges.

Le secret qu'Antonello avait rapporté de Flandre lui valut, pendant toute sa vie, les bonnes grâces des magnifiques gentilshommes de Venise. Parmi les peintres qui étaient alors en crédit dans cette ville, on estimait beaucoup un certain Maestro Domenico. Il avait accueilli Antonello à son arrivée avec toutes les marques d'affection que l'on peut donner à son plus intime ami. Antonello, qui ne voulut pas lui être inférieur en courtoisie, après quelques mois lui enseigna le secret et la manière de peindre à l'huile (4). Quand il sera temps, nous parlerons des œuvres qu'il produisit à Florence, et nous dirons à qui il transmit le secret qu'il avait si libéralement reçu d'Antonello, Celui-ci, après avoir terminé le tableau de San Cassano, fit un grand nombre de tableaux et de portraits, pour plusieurs gentilshommes vénitiens, et Messer Bernardo Vecchietti, Florentin, en possède un qui représente saint François et saint Dominique, et qui est très beau (5). La Seigneurie venait de lui commander plusieurs peintures destinées au palais, quand il fut atteint

(1) En 1440. La date de la naissance actuellement connue, d'après les archives de Messine, infirmerait le récit de Vasari.

(2) Ses œuvres authentiques sont rares : un portrait d'homme au Louvre, daté 1475.

(3) Ce tableau a disparu.

(4) Difficile à admettre. De 1439 à 1445, Domenico peint à l'huile la grande chapelle de l'église San Egidio, à Florence.

(5) Actuellement en Angleterre.

de pleurésie et mourut à l'âge de quarante-neuf ans, sans avoir pu mettre la main à ce travail. Voici son épitaphe :

D. O. M.

*Antonius pictor præcipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae pitturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.*

La mort d'Antonello causa une grande peine à ses nombreux amis, en particulier à Andrea Riccio, sculpteur, qui, à Venise, dans la cour du palais de la Seigneurie, fit en marbre les deux statues nues d'Adam et d'Ève, qu'on y voit et qui sont très estimées (1).

Telle fut la fin d'Antonello, auquel les artistes ne doivent pas moins de reconnaissance, pour avoir introduit en Italie le secret de la peinture à l'huile, qu'à Jean de Bruges, qui le découvrit en Flandre. Grâce à cette invention, les peintres sont arrivés à donner presque la vie à leurs figures. Cette méthode est d'autant plus précieuse que nulle part on ne trouve trace qu'elle ait été connue des anciens. Mais, de même que l'on ne dit rien qui n'ait déjà été dit, peut-être ne se fait-il rien qui n'ait déjà été fait, et je continuerai sans rien dire d'autre sur ce point (2).

(1) Existente encore, dues à Antonio Riccio de Verone. L'Ève est signée sur le piédestal *Antonio Rizo*.

(2) Documents qui font douter que Jean Van Eyck soit l'inventeur de la peinture à l'huile.

Un passage obscur de Pline.

Héraclius, dans son traité *De coloribus et artibus Romanorum*, a tout un chapitre où il parle de *omnibus coloribus cum oleo distemperatis*.

Au XI<sup>e</sup> siècle, le moine Théophile, dans son traité *Diversarum artium Schedula*, dit, au chapitre xxvi du 1<sup>er</sup> livre : *accipe colores... terens eos diligenter Oleo Lini sine aqua et fac mixturas*.

Walpole [1762, *Anecdotes de la peinture en Angleterre*] rapporte un décret de Henri III, en 1239, où il est dit... *pro oleo, vernice et coloribus emptis et picturis factis in camera regia...*

Le baron Vernazza publie, en 1794, dans *le Giornale Pisano*, un document extrait des Archives de Turin, et d'après lequel un certain Georges d'Aquila, peintre florentin au service du duc de Savoie, obtient, en 1325, deux cents livres d'huile de noix, *ad pingendum*. Cicognara rapporte que le même peintre peignait à l'huile à Chambéry en 1314, et au Borghetto en 1318.

Bibliothèque de l'École des Chartes, volume I, série II, p. 544. A la date du 25 mars 1356, ordre du duc de Normandie de payer au peintre Jean Coste 3.131 francs 25 cents; pour peindre des histoires sacrées et profanes, dans un château... *toutes ces choses seront fetes de fines couleurs à l'huile ;... toutes ces choses vernissées et assouvies entièrement sans aucune defaute.*

## Alesso BALDOVINETTI

*Peintre florentin, né en 1427, mort en 1499*

Alesso Baldovinetti (1), de sa propre volonté, abandonna le commerce dans lequel les siens, par une pratique constante et honnête, avaient acquis de grandes richesses et les moyens de vivre noblement, et se consacra tout entier à la peinture (2). Il eut cette propriété de très bien imiter les choses de la nature, comme on peut s'en rendre compte par les peintures sorties de sa main. Dès son enfance et presque contre la volonté de son père qui aurait voulu le voir se destiner au commerce, il s'adonna au dessin et, en peu de temps, il fit tant de progrès que son père voulut bien le laisser suivre son penchant naturel. La première œuvre qu'il fit à fresque est, à Santa Maria Nuova, la chapelle de San Gilio (3). Il fit également à détrempe le tableau du maître-autel et les fresques d'une chapelle à Santa Trinità, pour Messer Gherardo et Messer Bongianni Gianfigliuzzi (4), riches et honorables gentilshommes florentins. Il y représenta des sujets de l'Ancien Testament ébauchés à fresque et retouchés à sec ; ses couleurs faites au jaune d'œuf et mêlées de vernis liquides cuits au feu, qu'il croyait devoir résister à l'eau, se sont écaillés en maints endroits parce qu'il les mit en couches trop épaisses ; et ainsi il resta déçu quand il avait pensé trouver un rare et merveilleux procédé. Il laissa un grand nombre de portraits d'après nature et il en introduisit plusieurs dans ses fresques de Santa Trinità. Sur la voûte sont quatre Patriarches, et le tableau d'autel repré-

Lorenzo Ghiberti, dans son Commentaire (page XVIII) affirme que *Giollo lavoro in muro, lavoro a olio, lavoro in tavola*.

Cennino Cennini, disciple d'Agnolo Gaddi, dans son *Trattato della Pittura*, écrit plusieurs chapitres sur la peinture à l'huile.

Van der Mander cite des peintres flamands antérieurs à 1400 qui employaient déjà ce procédé : *Praeclarum hoc inventum plerique ad anno 1410 ; sed ante annum 1400 illud, in Belgis saltem, apud pictores quosdam in usu fuisse convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae, atque in his una quae in templo Franciscanorum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor sive pictor an. 1400, notatum obiisse*.

Voir enfin l'édition française des *Anciens Peintres flamands* de Crowe et Caval-caselle, annotations de M. Pinchart.

(1) Né le 14 octobre 1427, d'après les *Libri dell' Elà*, conservés aux Archives.

(2) Inscrit à la Compagnie des peintres : *Alesso di Baldovinetto dipintore*  
MCCCCXLVIII.

(3) Cette peinture n'existe plus.

(4) Peintures détruites en 1760, quand le chœur fut refait ; commandées le 1<sup>er</sup> juillet 1471, pour 200 florins d'or. Ce travail fut estimé, le 19 janvier 1497, par Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino et Filippino Lippi à la somme de 1.000 florins d'or.

sente une Trinité, avec saint Gualbert à genoux et un autre saint. Il consacra beaucoup de temps à cette œuvre parce qu'il avait beaucoup de patience et qu'il voulait exécuter ses œuvres tout à son aise. Il était très soigneux et il s'efforçait d'imiter toutes les minuties que la nature, mère nourricière, sait produire. Sa manière était un peu sèche et nue, particulièrement dans les draperies. Il se plaisait à peindre les paysages d'après nature et tels qu'ils sont; aussi voit-on toujours dans ses tableaux des fleuves, des ponts, des rochers, des herbes, des fruits, des routes, des champs, des villes, des châteaux (1).

A la Nunziata de Florence, dans la cour et derrière le mur où est représentée précisément la Nunziata, il peignit à fresque retouchée à sec la Nativité du Christ (2), faite avec tant de soin que l'on pourrait compter les brins de paille qui forment le toit de la cabane. Il reproduisit également une maison en ruines avec ses pierres couvertes de moisissures et consumées par la pluie et la glace; une grosse racine de lierre recouvre une partie du mur et il y a lieu de considérer avec quelle longue patience il fit de couleur verte le droit de la feuille et d'un autre vert le revers, non pas autrement que fait la nature. Outre les bergers, il peignit un serpent qui glisse sur le mur très naturellement.

On dit qu'il se livra à de nombreuses recherches pour trouver le véritable procédé de la mosaïque et que, n'ayant jamais réussi comme il voulait, il eut le bonheur de rencontrer un Allemand qui allait à Rome en pèlerinage et qui lui apprit entièrement le procédé et la théorie de cet art, en reconnaissance de l'hospitalité-qu'il lui avait offerte. Il se mit alors courageusement au travail, dans le temple de San Giovanni, au-dessus des portes de bronze, et y fit à l'intérieur, dans les arcs, quelques anges tenant la tête du Christ. Cet ouvrage fut cause que les consuls de l'Art des Marchands le chargèrent (3) de réparer et de nettoyer les mosaïques de la voûte qui avaient été exécutées comme nous l'avons dit, par Andrea Tafi, et qui avaient besoin de restaurations étant gâtées en beaucoup d'endroits. Alesso exécuta ce travail avec un soin extraordinaire et se servit d'un échafaudage construit par le Cecca, qui fut le meilleur architecte de ce temps (4). Il enseigna l'art de la mosaïque à Domenico Ghirlandajo qui plaça, dans la chapelle des Tornabuoni, à Santa Maria

(1) Voir aux Offices ses deux tableaux [Madone et Annonciation], et une Trinité à l'Académie des Beaux-Arts.

(2) Presque effacée. Commandée le 27 mai 1460 par les frères della Nunziata pour 20 florins; Alesso y travaillait encore en 1462.

(3) En 1482, pour 100 florins. Même travail en 1483. Il est nommé à vie conservateur de ces mosaïques avec une pension annuelle de 30 florins.

(4) *Non essendovi uguale a lui, in simile cose* [1482, livres des Consuls de l'Art]:



Novella, dans la fresque de Joachim chassé du Temple, à côté de son propre portrait, celui de son maître sous la figure d'un vieillard rasé et coiffé d'un chaperon rouge (1).

Il vécut 80 ans (2) et, quand il commença à sentir la vieillesse, il se retira, à l'exemple de beaucoup de personnes, dans l'hôpital de San Paolo, afin de pouvoir se livrer tranquillement aux études de son art. Pour être reçu plus volontiers et mieux traité, ou pour toute autre raison, il fit porter dans son logement un énorme coffre et fit croire qu'il était plein d'argent. Comme il avait fait donation à l'hôpital de tous les biens qu'il laisserait après sa mort (3), le directeur et les autres administrateurs lui faisaient les plus grandes caresses du monde. Mais, lorsqu'il mourut, on ne trouva dans le coffre que des dessins et un petit livre qui enseignait la manière de composer les verres de mosaïques, les stucs et de les travailler. Du reste on dut peu s'étonner de ne point trouver d'argent, car il était si généreux, dit-on, que tout ce qu'il possédait appartenait plus à ses amis qu'à lui-même.

Il mourut l'an 1448 (4) et fut honorablement enseveli par ses parents et ses concitoyens.

---

## Vellano de PADOUE

*Sculpteur, né vers 1430, mort vers 1492*

Il est bien rare qu'un disciple studieux n'arrive à prendre, au moins en grande partie, la manière de son maître. Vellano (5) de Padoue s'appliqua avec tant de zèle à imiter le style et la manière de Donatello, en sculpture et principalement dans les bronzes, qu'il resta dans Padoue, sa patrie, l'héritier du talent du maître florentin, comme le prouvent ses ouvrages dans le Santo, lesquels toute personne non prévenue à l'avance ne manque pas d'attribuer à Donatello.

Vellano, enflammé par les louanges qu'il entendait prodiguer à Donatello qui travaillait alors à Padoue, alla étudier la sculpture auprès de

(1) Portrait contesté. Ce serait celui du père de Ghirlandajo.

(2) 72 ans.

(3) Testament du 23 mars 1499. [Aux archives d'État, livres de l'Hôpital.]

(4) Le 29 août 1499. Son tombeau de famille existe encore dans les souterrains de San Lorenzo : *S. Baldovinelli Alexii de Baldovinellis et suor. descend.* Il avait écrit un livre de Souvenirs, ou *Ricordi*, dont le manuscrit est conservé aux archives de S. Maria Nuova et qui a été imprimé en 1868.

(5) Bartholommeo Bellano.

ce célèbre Florentin. Avant que Donatello ne quittât Padoue, son travail étant terminé, les progrès de Vellano étaient tels et il avait fait concevoir de si grandes espérances à son maître, que celui-ci lui laissa tous ses outils ainsi que les dessins et les modèles des bas-reliefs qui devaient être coulés en bronze pour orner le pourtour du chœur du Santo ce qui fut cause que le travail fut donné à faire à Vellano. Il coula donc tous les bas-reliefs qui forment la clôture extérieure du chœur (1); entre autres sujets, on voit Samson embrassant les colonnes du temple des Philistins et amenant la ruine de l'édifice. On conserve encore dans le Santo quelques cires et les modèles de ces bas-reliefs ainsi que plusieurs candélabres en bronze, travaillés avec autant de jugement que d'invention. Ils prouvent également qu'il avait un extrême désir d'égaliser Donatello; mais il n'y réussit pas, ayant formé un trop grand projet dans cet art si difficile.

Il s'occupa également d'architecture et s'y montra comme sortant de l'ordinaire; étant allé à Rome, l'an 1464, il fut employé par le pape Paul II, Vénitien, pour qui Giuliano da Majano travaillait, comme architecte, aux constructions du Vatican, Vellano y exécuta, entre autres choses, les armes du pontife, que l'on voit avec son nom. Le pape lui fit aussi sculpter une grande partie des ornements du palais de San Marco, entre autres son buste, au haut de l'escalier (2). Vellano dessina, dans ce palais, une cour remarquable avec des escaliers commodes et agréables; mais tous les travaux restèrent inachevés, la mort du pape étant survenue (3).

A Pérouse, il fit la statue en bronze de ce pape, plus grande que nature, et il le représenta assis avec ses habits pontificaux. Au pied, il grava son nom (4) et la date de l'époque où elle fut achevée. Cette statue est dans une niche composée de plusieurs sortes de pierres, soigneusement travaillées, et elle est placée devant la porte de San Lorenzo, qui est la cathédrale de cette ville.

Il exécuta un grand nombre de médailles dont plusieurs se sont conservées, entre autres celles du pape et de ses deux secrétaires, Antonio Rosello et Batista Platina (5). Étant ensuite retourné à Padoue avec un grand renom, Vellano était tenu en haute estime, non seule-

(1) En tout douze bas-reliefs dont deux reviennent à Andrea Riccio.

(2) Encore en place.

(3) 26 juillet 1471.

(4) Cette statue fut détruite en 1798. — Elle était signée *BELLANVS PATAVVS* et datée *MCCCLXVII die x mensis octobris*.

(5) Bartolommeo Platina, bibliothécaire du Vatican.

ment dans sa patrie mais encore en Lombardie et dans la Marche Trévisane, tant parce qu'il n'y avait pas eu jusque-là d'artistes excellents dans la partie, que parce qu'il avait une bonne manière de faire dans la fonte des métaux.

Il était déjà vieux lorsque la Seigneurie de Venise résolut d'élever une statue équestre en l'honneur de Bartolommeo de Bergame. Elle confia l'exécution du cheval à Andrea del Verrocchio, Florentin, et celle de la figure à Vellano. Andrea, qui se sentait avec raison bien supérieur à Vellano et qui pensait obtenir le travail entier, se mit dans une telle colère qu'il brisa le modèle du cheval, déjà terminé, et se retira à Florence. Mais la Seigneurie l'ayant rappelé, avec la promesse de lui donner toute l'entreprise, il revint à Venise, ce qui déplut à Vellano au point qu'il quitta Venise sans dire mot et retourna à Padoue où il vécut le reste de ses jours, se contentant de ses travaux antérieurs et honoré de toute la cité.

Il mourut(1) à l'âge de 92 ans et fut enterré au Santo avec tous les honneurs qu'il méritait, ayant illustré lui-même et sa patrie.

---

## Fra Filippo LIPPI

*Peintre florentin, né en 1406 (?), mort en 1469*

Fra Filippo, fils de Tommaso Lippi (2), de l'ordre des Carmes, naquit à Florence, dans la via Ardiglione, au coin della Cuculia et derrière le couvent des Carmes. Après la mort de son père, il resta pauvre et orphelin, à l'âge de deux ans, sa mère étant morte peu de temps après l'avoir mis au monde. Il resta donc à la charge de Mona Lapaccia, sa tante paternelle, qui, après l'avoir élevé jusqu'à l'âge de huit ans avec beaucoup de peine, à cause de sa pauvreté, le mit, ne pouvant plus le nourrir, au couvent susmentionné del Carmine (3). Autant il était adroit et ingénieux dans les ouvrages de main, autant il se montrait inhabile et rebelle à apprendre dans l'étude des lettres, auxquelles il ne voulut jamais s'appliquer ni les avoir pour amies. Ce petit garçon, qu'on appelait Filippo de son nom mondain, étant avec les autres enfants en noviciat et sous la discipline du maître de grammaire pour voir ce qu'il saurait faire, au lieu d'étudier ne faisait autre

(1) Un document de 1492 dit en parlant de lui : *essendo morto el Bellan*.

(2) Qui était boucher de sa profession.

(3) A quinze ans, il fit profession, le 8 juin 1421. [Annales del Carmine.]

chose que barbouiller ses livres et ceux de ses camarades; ce que voyant, le prier (1) se résolut à lui donner toute facilité pour apprendre la peinture. A ce moment, au Carmine, la chapelle de Masaccio (2) venait d'être terminée; comme elle était très belle, elle plaisait infiniment à Fra Filippo qui, chaque jour, s'y rendait pour se distraire, et, s'y exerçant avec plusieurs jeunes gens qui y dessinaient, il les surpassait de beaucoup en adresse et en savoir, de manière qu'il était admis qu'avec le temps il produirait quelque œuvre merveilleuse. A peu de temps de là, il peignit en camaïeu, dans le cloître et à côté de la Procession de Masaccio, un Pape confirmant la règle des Carmes (3); il fit encore des peintures à fresques sur différentes parois, à l'intérieur de l'église (4), en particulier un saint Jean-Baptiste et quelques épisodes de sa vie, en sorte que, faisant chaque jour plus de progrès, il avait si bien pris la manière de Masaccio que l'on disait que l'esprit de celui-ci était entré dans le corps de Fra Filippo. Il fit, sur un pilastre de l'église, près de l'orgue, un saint Martial qui lui attira une grande renommée, car il pouvait aller de pair avec les œuvres de Masaccio; aussi, s'entendant louer par tout le monde, Filippo quitta hardiment l'habit à l'âge de dix-sept ans (5).

Se trouvant après dans la Marche d'Ancone, un jour qu'il se promenait en barque avec quelques-uns de ses amis, sur la mer, ils furent tous pris par des corsaires mauresques qui couraient par ces parages et emmenés en Barbarie (6). Là, on les mit à la chaîne et on les retint esclaves; Filippo y resta dix-huit mois en endurent de grandes souffrances. Mais comme il avait les traits de son maître gravés dans l'esprit, il lui prit fantaisie, un jour, de les reproduire. Tirant donc du feu un charbon éteint, il le dessina en entier, avec ses vêtements mauresques, sur un mur blanc. Les autres esclaves rapportèrent le fait à leur maître, ce portrait paraissant miraculeux à tous, car ni le dessin ni la peinture n'étaient pratiqués dans ces régions; et ce fait fut cause qu'on le délivra de la chaîne où il avait été retenu si longtemps. Filippo fit ensuite

(1) Fra Pietro da Prato.

(2) Masaccio ne la commença qu'en 1427 et mourut en 1428. Filippo est noté comme peintre dans les livres de dépense del Carmine en 1430 et 1431.

(3) Détruit en même temps que la Procession de Masaccio.

(4) Les peintures de Filippo au Carmine furent détruites soit par le temps, soit par l'incendie de 1771.

(5) En 1431. Ayant rempli différentes dignités ecclésiastiques, il fut nommé, après 1456, chapelain de Santa Margherita, à Prato.

(6) Toute cette histoire paraît être de la fantaisie, Filippo resta en Toscane de 1432 à 1439.

d'autres œuvres de peinture pour son maître qui le fit reconduire en toute sécurité à Naples, où il peignit pour le roi Alphonse, alors duc de Calabre, un tableau en détrempe dans la chapelle du château (1). Il éprouva ensuite le désir de revenir à Florence, où il demeura plusieurs mois, et peignit pour le maître-autel des religieuses de Sant' Ambrogio un très beau tableau (2) qui lui valut l'intime amitié de Cosme de Médicis. Il fit encore un autre tableau (3) dans le chapitre de Santa Croce et une Nativité du Christ (4) qui fut placée dans la chapelle du palais Médicis. Pour la femme de Cosme, il peignit un tableau représentant de même la Nativité du Christ et saint Jean-Baptiste (5), destiné à être placé dans l'ermitage des Camaldules : quelques petits sujets (6) qu'il peignit encore furent envoyés en don par Cosme au pape Eugène IV, Vénitien. Aussi Fra Filippo en retira-t-il une grande faveur auprès du pape.

On dit qu'il était si porté pour l'amour que, dès qu'il rencontrait une femme qui lui plaisait, il lui aurait donné tout son argent pour avoir ses faveurs et, s'il ne réussissait pas, il la peignait et cherchait ainsi à éteindre son ardeur. Cet appétit désordonné le possédait au point que, quand il en était saisi, il s'occupait peu ou point des travaux qu'il avait entrepris. Une fois entre autres, Cosme de Médicis, le faisant peindre dans son palais, l'enferma à clef afin qu'il n'allât pas perdre son temps au dehors. Filippo, s'étant tenu coi pendant deux jours, saisi de fureur amoureuse pour ne pas dire bestiale, prit un jour des ciseaux et découpa les draps de son lit en bandes qu'il attacha à la fenêtre et au moyen desquelles il put descendre dans la rue et se livrer pendant plusieurs jours à ses plaisirs. Cosme, ne le trouvant pas et l'ayant fait rechercher, parvint à le ramener au travail. Puis il lui donna toute liberté, regrettant de l'avoir enfermé et songeant à sa folie et au danger qui pouvait en résulter. Il n'eut plus recours qu'aux caresses pour le retenir et ainsi il fut bien mieux servi. Il disait, d'ailleurs, que les génies rares sont de formes célestes et qu'on ne doit pas les traiter comme des ânes de voitures.

Filippo peignit une Annonciation (7) pour l'église de Santa Maria Primerana, sur la place de Fiesole ; ce tableau est fini avec un soin extrême et la figure de l'ange est si belle qu'elle paraît une œuvre vrai-

(1) Ce tableau, dont le sujet est inconnu, fut peint à Florence en 1456.

(2) C'est le Couronnement de la Vierge, à l'Académie des Beaux-Arts. Commandé en 1434 et payé 1.200 livres en 1447.

(3) Une Vierge, à l'Académie des Beaux-Arts.

(4) Aux Offices, avec le dessin original.

(5) Ibid.

(6) Peintures inconnues.

(7) Au musée de Munich.

ment céleste. Pour les religieuses delle Murate (1), il fit deux tableaux : une Annonciation (2) placée au maître-autel et l'autre, représentant différents épisodes de la vie de saint Benoît et de saint Bernard (3), placé à un autel de la même église. Dans le palais de la Seigneurie, au-dessus d'une porte, il fit un tableau représentant une Annonciation (4) et, sur une autre porte, un saint Bernard (5). On a de lui pareillement, dans la sacristie de Santo Spirito, une Vierge entourée d'anges et de saints (6), œuvre rare et tenue en grande estime par les maîtres de notre époque. A San Lorenzo il laissa une Annonciation (7) sur un tableau placé dans la chapelle des fabriciens, et, dans celle de la famille Stufa, un tableau qui n'est pas terminé (8). Dans une chapelle de Sant' Apostolo, il peignit un tableau renfermant quelques figures qui entourent une Vierge (9).

A Arezzo, il exécuta, pour Messer Carlo Marzupini, le tableau de la chapelle Saint-Bernard, dans le couvent des moines de Monte Oliveto (10). Il représente le Couronnement de la Vierge, entourée de saints (11), et il s'est conservé si frais que l'on croirait qu'il vient de sortir des mains de Fra Filippo. Messer Carlo, qui y est représenté, lui ayant dit de faire attention aux mains, parce qu'on trouvait ses peintures défectueuses, Filippo, afin d'éviter de semblables reproches, prit dès lors le parti de les cacher presque toujours sous des draperies ou de toute autre manière.

A Florence il exécuta, pour les religieuses d'Annalena (12), un tableau de la Crèche (13), et, à Padoue, on voit de lui quelques peintures (14). Il envoya à Rome, au cardinal Barbo, deux tableaux remplis de petites figures qui étaient excellemment travaillées et terminées avec grand soin (15). Ses œuvres se distinguent par un fini

(1) Couvent supprimé en 1812 et transformé en prison.

(2) Musée de Munich.

(3) Tableau perdu.

(4) Ibid.

(5) Galerie nationale de Londres ; peint en 1446.

(6) Au Musée du Louvre ; commandée en 1437 par les capitaines d'Or San Michele, pour 40 florins d'or.

(7) En place.

(8) Peinture perdue.

(9) Ibid.

(10) Supprimé en 1785.

(11) Peint en 1438. — A la Pinacothèque du Vatican.

(12) Couvent supprimé.

(13) Aux Offices.

(14) N'existent plus.

(15) Peintures inconnues.

extrême et une grâce merveilleuse. Aussi, tant que le temps ne les aura pas détruites, son nom sera-t-il dignement célébré par tous les maîtres de l'art.

A Prato, près de Florence, où il avait quelques parents, il resta plusieurs mois, en compagnie de Fra Diamante del Carmine, qui avait été novice en même temps que lui, et il exécuta nombre d'œuvres dans cette ville. Ayant été ensuite chargé par les religieuses de Santa Margherita de peindre le tableau du maître-autel (1), pendant qu'il y travaillait, il vit un jour la fille de Francesco Buti (2), citoyen florentin, qui l'avait confiée aux sœurs, soit pour veiller sur elle, soit pour la faire entrer en religion. Filippo, ayant jeté ses regards sur Lucrezia [tel était le nom de la jeune fille], qui avait belle mine et une grâce merveilleuse, fit tant auprès des sœurs qu'il obtint de la faire poser pour une figure de la Vierge, dans son tableau. A cette occasion, s'étant enflammé d'amour pour elle, il fit si bien qu'il enleva Lucrezia, et la fit sortir du couvent, le jour où elle allait voir exposer la Ceinture de la Vierge, précieuse relique de cette cité (3). Cet événement couvrit de honte les religieuses, et Francesco, son père, ne fut plus jamais joyeux (4), ayant fait tout ce qu'il put pour la ramener ; mais elle, soit par peur, soit pour tout autre cause, ne voulut jamais revenir, et se séparer de Filippo, dont elle eut un fils, nommé Filippo (5), comme son père, et qui devint, comme lui, un peintre habile et célèbre. A San Domenico de Prato, on voit de Fra Filippo deux tableaux (6), et, à San Francesco, une Vierge peinte sur le mur du transept, que l'on scia plus tard pour l'entourer de bois et la transporter sur une autre paroi de l'église, où on la voit à présent (7). Au Ceppo de Francesco di Marco, au-dessus d'un puits dans une cour, se trouve un petit tableau de sa main, avec le portrait dudit Francesco, fondateur de cette pieuse maison (8). Dans l'église paroissiale de la même ville, il représenta, sur un petit tableau placé au-dessus de l'entrée latérale, saint Bernard

(1) C'est la Nativité du Christ, au Musée du Louvre.

(2) Voir la note à la fin de cette vie.

(3) Le 1<sup>er</sup> mai 1456.

(4) Il était mort en 1450.

(5) Filippino Lippi, né en 1457.

(6) Il reste de lui une Nativité du Christ placée dans le réfectoire et, depuis, transportée dans la Galerie communale de Prato.

(7) Peinture disparue, l'église ayant été remaniée au xvii<sup>e</sup> siècle.

(8) C'est une Vierge, actuellement à la Galerie communale de Prato, peinte en 1453.

mort et faisant des miracles (1). Une foule d'estropiés recouvrent la santé en touchant son cercueil, et on remarque des Frères qui pleurent la mort de leur maître. C'est une chose admirable à voir que leurs belles figures, pleines de tristesse, rendues avec un grand art et beaucoup de vérité. Plusieurs frocs de moines ont de beaux plis et méritent des louanges infinies pour le dessin, le coloris, ainsi que pour la composition, la grâce et les bonnes proportions qu'on voit dans toute cette œuvre exécutée avec le plus grand soin par la main délicate de Fra Filippo.

Il lui fut ensuite commandé par les fabriciens de ladite église (2), qui voulaient avoir une œuvre de lui, de peindre la chapelle du maître-autel. Il y mit tant de preuves de son savoir-faire, qu'outre la beauté et le grand art répandus dans cette œuvre, on y voit des têtes et des draperies admirables. Il fit ses figures plus grandes que nature, ce qui inspira à nos artistes modernes le goût de donner de la grandeur à la manière actuelle. On y remarque quelques figures couvertes de vêtements peu en usage à cette époque, et il a encouragé ainsi les esprits à sortir de cette rusticité que l'on peut appeler plutôt vieillotte qu'antique. Du côté droit de la chapelle, il représenta l'histoire de saint Étienne, à qui l'église est dédiée, à savoir : la Dispute, la Lapidation et la Mort de ce protomartyr. Dans la scène où il est représenté disputant contre les Hébreux, il montre tant de zèle et de ferveur, que c'est une chose difficile à imaginer, à plus forte raison à représenter. Les visages et les attitudes des Juifs témoignent la haine et la fureur de se voir vaincus par lui. Leur rage et leur bestialité se manifestent encore plus ouvertement dans ceux qui l'accablent de pierres, qui en jetant de grosses, qui en jetant de petites, avec un horrible grincement de dents et des gestes pleins de fureur et de cruauté. Dans un si terrible assaut, saint Étienne, avec un visage serein et levé vers le ciel, supplie avec charité et ferveur l'Éternel de pardonner à ceux qui le tuent ; toutes considérations fort belles et capables de montrer ce que vaut l'invention et le pouvoir d'exprimer les différentes passions en peinture ; c'est ce que l'on observe également dans ceux qui ensevelissent saint Étienne, dont les visages et les

(1) Tableau en place, commandé par Geminiano Inghirami, prévôt de l'église, mort en 1460, et qui y est représenté.

(2) Commandé par le même Inghirami, en 1456. Fresques signées FRATER FILIPPVS OP. Pourtant, dans un document du 11 août 1452, Lippi est appelé *dipintore della capella Maggiore della Pieve di Prato*. Ces peintures, qui existent encore, n'étaient pas terminées en 1464.



attitudes sont tellement remplis de douleur qu'il est impossible de les regarder, sans en ressentir une profonde émotion.

De l'autre côté de la chapelle, Filippo plaça la Nativité, la Prédication dans le désert, le Baptême dans le Jourdain, le Festin d'Hérode et la Décollation de saint Jean-Baptiste. Dans la face du prédicateur se reconnaît l'esprit divin, et dans la foule de ceux qui l'écoutent on distingue les mouvements divers, l'allégresse et la joie, tant chez les femmes que chez les hommes, attirés et suspendus aux lèvres de saint Jean. Le Baptême reflète la beauté et la bonté ; dans le Festin d'Hérode, on remarque la majesté de la fête, l'agilité d'Hérodiade, la stupeur et la tristesse des convives, en voyant la tête coupée présentée dans un bassin. On voit autour du festin quantité de figures dans de belles attitudes, remarquablement drapées, parmi lesquelles il se représenta lui-même, à l'aide d'un miroir, vêtu de noir sous les habits d'un prélat, ainsi que son élève Fra Diamante est peint dans la scène des funérailles de saint Étienne. Il représenta également dans cette œuvre Messer Carlo, fils naturel de Cosme, et prévôt de l'église paroissiale (1), laquelle lui est redevable, ainsi qu'à sa famille, de nombreux bienfaits.

Cette œuvre terminée l'an 1463, il peignit en détrempe, pour l'église San Jacopo de Pistoia, une Annonciation fort belle (2), que lui demanda Messer Jacopo Bellucci, et où celui-ci est représenté au naturel. Dans la maison de Polidoro Bracciolini, on voit de sa main un tableau représentant la Nativité de la Vierge (3) ; une Vierge tenant l'Enfant Jésus (4), en détrempe et dans un cadre demi-circulaire, est dans le Tribunal des Huit, à Florence. Citons encore, dans la maison de Lodovico Capponi, une Vierge très belle (5), et chez Bernardo Vecchietti, gentilhomme florentin du plus haut mérite, un saint Augustin qui étudie, dans un petit cadre, très beau (6). Une plus belle peinture encore est le saint Jérôme pénitent (7), de la même grandeur que l'on voit dans la garde-robe du duc Cosme. S'il est vrai que Fra Filippo déploya une rare habileté dans toutes ses œuvres, il se surpassa dans celles de petites proportions, entre autres dans les

(1) Qui remplaça Inghirami.

(2) Peinture perdue.

(3) Au Musée de Berlin.

(4) Peinture perdue.

(5) Ibid.

(6) Aux Offices.

(7) Peinture perdue.

prédelles de ses tableaux. Michel-Ange l'a toujours célébré, et même imité en beaucoup de choses.

Il fit encore pour la vieille église de San Domenico, à Pérouse, une Vierge entourée de Saints, à savoir : saint Pierre, saint Paul, saint Louis et saint Antoine abbé (1), qu'on a placée au maître-autel. Messer Alessandro degli Alessandri, alors chevalier et son ami, lui fit faire, pour la chapelle de sa villa de Vincigliata, sur la colline de Fiesole, un tableau représentant saint Laurent et d'autres saints, où il le reproduisit, lui et ses deux fils (2).

Il fut toujours ami des personnes joyeuses, et vécut constamment dans la gaité. Il fit apprendre l'art de la peinture à Fra Diamante, qui imita sa manière et s'attira une grande renommée. Sandro Botticello, dans sa jeunesse, étudia également avec Filippo, ainsi que Pesello, et une foule d'autres auxquels il enseigna avec beaucoup d'amitié.

Il vécut honorablement du fruit de ses travaux, mais il dépensa extraordinairement pour ses goûts amoureux, qui le tinrent jusqu'à sa mort. Cosme de Médicis lui fit obtenir (3) de la commune de Spolète la décoration de la chapelle de l'église Notre-Dame, dans cette ville (4) ; il y travaillait avec Fra Diamante et l'aurait conduite à bonne fin s'il n'avait été arrêté par la mort. On dit que, tandis qu'il était plongé dans ses amours, des parents de la dame qu'il aimait le firent empoisonner. Il mourut l'an 1438, à l'âge de cinquante-sept ans (5), et laissa par testament la direction de son fils Filippo, âgé de dix ans, à Fra Diamante qui lui apprit la peinture et l'emmena avec lui à Florence, quand il y retourna, rapportant trois cents ducats, restant dus par la commune de Spolète, et avec lesquels il acheta des biens, n'en réservant presque rien à son pupille. Filippo entra ensuite dans l'atelier de Sandro Botticello, qui était alors en grande réputation.

Le corps de Filippo fut renfermé dans un tombeau en marbre blanc et rouge, que les habitants de Spolète placèrent dans l'église qu'il avait décorée. Sa mort causa de vifs regrets à ses amis, et

(1) Actuellement dans la salle du chapitre; commandée le 16 février 1451 par Antonio del Branca, pour 70 florins d'or. — Tableau attribué par Cavalcaselle à Bonfigli, qui l'aurait exécuté, Filippo n'ayant pas rempli ses engagements.

(2) Actuellement casa Alessandri, Borgo degli Albizzi.

(3) En 1467.

(4) Ces fresques existent encore; terminées en 1470 par Fra Diamante. Elles représentent la Vie de la Vierge.

(5) Mort à Spolète le 9 octobre 1469, d'après le Nécrologe del Carmine, actuellement à la Bibliothèque Magliabecchiana.

principalement à Cosme et au pape Eugène IV (1), qui aurait voulu lui donner les dispenses nécessaires pour épouser Lucrezia, mais Filippo ne voulut jamais, pour avoir la liberté de satisfaire ses appétits.

Laurent de Médicis voulut plus tard ramener son corps à Santa Maria del Fiore, mais les habitants de Spolète refusèrent de s'en dessaisir, en disant que, à Spolète, il y avait disette d'hommes célèbres, tandis que Florence en regorgeait. Filippino, plus tard, envoyé par Laurent à Rome pour peindre une chapelle, à la demande du cardinal de Naples, passa par Spolète, et éleva à son père, par ordre de Laurent, sous l'orgue de l'église, un tombeau qui coûta cent ducats d'or, et pour lequel Agnolo Poliziano composa une inscription (2).

(1) Cosme était mort vingt-deux ans auparavant et Eugène IV cinq ans avant.

(2) Ce tombeau, qui fut élevé aux frais de Laurent le Magnifique, en 1488, existe encore.

D'après les recherches de M. Milanese, au moment où Fra Filippo Lippi était chapelain des religieuses de Santa Margherita, à Prato, c'est-à-dire en 1456, se trouvaient dans ce couvent les deux filles de Francesco Buti, citoyen florentin, et courtier de l'Art de la Soie, mort en 1450, Spinetta née en 1434, et Lucrezia plus jeune d'un an. On peut supposer que les deux sœurs avaient été mises en religion par leur frère aîné, Antonio, avec la dot exigée de 50 florins d'or, pour n'avoir pas à les marier, à cause de la situation précaire de sa fortune. L'abbesse, sœur Bartolommea de' Bovacchiesi, d'une vieille famille de Prato, autorisa Lucrezia à poser pour le tableau que Filippo peignait. Suivent l'enlèvement, le 1<sup>er</sup> mai 1456, et la naissance de Filippino en 1457. Non seulement Spinetta suivit l'exemple de sa sœur, mais trois autres religieuses s'enfuirent également. L'année suivante, nous voyons les cinq fugitives rentrer au couvent et, le 23 décembre 1459, prononcer de nouveau leurs vœux. On a conservé leurs noms : Piera d'Antonio di Vanni Sensi de Prato, Spinetta et Lucrezia, sœurs Buti, Simona di Michele Lottieri, et Brigida d'Antonio Peruzzi de Florence. Sont présents à la cérémonie Donato de' Medici, évêque de Pistoia, et sœur Jacopa de' Bovacchiesi, vicaire depuis la mort de l'abbesse Bartolommea, sa sœur. L'acte notarié nous donne la formule que les sœurs repenties prononcèrent : *El solepniter promiserunt — habentes in manibus et legentes quandam cedula — stabilitatem conversionem suorum morum et castitatem et obedientiam debitam, secundum regulam et ordinem dicti monasterii — facere et observare.* Mais ces vœux ne devaient pas être bien sincères, car nous savons par une accusation secrète lancée en mai 1461, que les deux sœurs Buti avaient de nouveau rejoint leurs amants, Ser Piero d'Antonio Rocchi, notaire de Prato, et Filippo Lippi.

Grâce à l'entremise de Cosme de Médicis, le pape Pie II, la même année, autorisa Filippo à garder Lucrezia comme femme légitime. Elle continua de vivre avec lui, et lui donna en 1465 une fille, Alessandra, que Filippino, son frère, maria, en 1487, à un certain Ciardo di Giuliano Ciardi, de Tavola, petite localité proche de Prato.

## Andrea dal CASTAGNO di MUGELLO et Domenico VINIZIANO

*Peintres, le premier né en 1390 (?), mort en 1457 ;  
le second né en 1405 (?), mort en 1461*

Andrea (1), né dans une petite maison de campagne, appelée *Il Castagno*, du pays de Mugello et sur le territoire florentin, prit ce surnom quand il vint habiter Florence, ce qui arriva de la manière suivante. Étant resté orphelin de bonne heure, il fut recueilli par un de ses oncles, qui lui fit, pendant plusieurs années, garder ses troupeaux et ses pâturages, voyant que, grâce au caractère prompt et violent de son neveu, ses possessions étaient respectées. Telles étaient les occupations d'Andrea, quand, un jour, fuyant la pluie, il alla s'abriter dans une maison, où l'un de ces peintres de campagne, qui travaillent à vil prix, peignait un tabernacle pour un paysan. Andrea, qui n'avait jamais rien vu de semblable, et subitement émerveillé, considéra attentivement la manière de ce travail et il lui vint soudain un désir extrême et une envie démesurée de cet art, au point qu'il commença, sans retard, à dessiner avec du charbon et à graver avec la pointe de son couteau, sur les murs et sur les pierres, des animaux et des figures qui n'excitaient pas peu d'étonnement de la part de ceux qui les voyaient. Le bruit de cette nouvelle étude d'Andrea commença donc à courir parmi les paysans, et étant parvenu, pour son bonheur, aux oreilles d'un gentilhomme florentin, nommé Bernadetto de Medici, qui avait des propriétés dans le pays, il voulut connaître cet enfant. Le voyant et l'entendant raisonner avec grande vivacité, il lui demanda s'il désirait devenir peintre. Andrea ayant répondu qu'il ne pouvait lui arriver chose plus agréable, ni qui lui plût davantage, Bernadetto l'emmena avec lui à Florence, pour le faire se perfectionner dans cet art et le plaça dans l'atelier de l'un des maîtres qui étaient alors le plus en réputation.

Andrea, s'étant donné tout entier aux études de la peinture, montra une grande intelligence pour en résoudre les difficultés, particulièrement dans le dessin. On ne peut pas en dire autant de son coloris, lequel est âpre et cru et diminue grandement les qualités de ses

(1) Fils de Bartolommeo di Simone, petit propriétaire à Sant' Andrea Linari, banlieue de Florence ; il est né en 1390, d'après la déclaration au Catasto de 1430. Il est inscrit à la matricule des peintres : *Anno 1445, 30 maii, Andreas Bartholomei Simonis pictor populi Sancte Marie del Fiore.*

ouvrages, en leur enlevant la grâce et le charme qu'on y chercherait vainement. Il rendait très vivement les mouvements de ses figures ; ses têtes d'hommes et de femmes sont remarquables par une vigoureuse fierté, autant que par leur gravité et la correction de leur dessin.

Ses premières œuvres furent des fresques (1) dans le cloître de San Miniato al Monte, et que l'on voit quand on descend de l'église pour aller au couvent ; elles représentent San Miniato et San Cresci prenant congé de leurs parents. Ses peintures de San Benedetto, riche monastère hors la Porta a Pinti, tant dans le cloître que dans l'église, ont été jetées à terre pendant le siège de Florence. A l'intérieur de la ville, dans le premier cloître du couvent degli Angei et face à la porte principale, il peignit une Crucifixion qui existe encore, avec la Vierge et trois saints (2). Au commencement du cloître, qui est au-dessus du jardin, il peignit le même sujet, en ne modifiant que les têtes et quelques autres choses (3). Dans l'église Santa Trinita, à côté de la chapelle de Maestro Luca (4), il fit un saint André. A Legnaia, pour Pandolfo Pandolfini, il peignit dans une salle quantité d'hommes illustres (5) et pour la Compagnia del Vangelista, une bannière (6) destinée à être portée en procession et qui est admirable. Dans l'église des Servi (7), il peignit à fresque trois niches simulées dans des chapelles. Celle de saint Julien renferme des sujets tirés de la vie de ce saint, avec un grand nombre de figures et un chien en raccourci qui fut très loué. Après cette chapelle, dans celle dédiée à saint Jérôme, il représenta ce saint maigre et rasé, et au-dessus une Trinité, avec un Crucifix en raccourci ; Andrea mérite, pour cette œuvre, d'être grandement loué, car il exécuta les raccourcis dans une manière meilleure et plus moderne que n'avaient fait ses devanciers. Dans la troisième chapelle, qui est à côté de celle placée sous l'orgue et que Messer Orlando de' Medici fit construire, il peignit Lazare, Marthe et Madeleine.

Pour les religieuses de San Giuliano, il fit un Crucifix à fresque, au-dessus de la porte, entouré de la Vierge et de trois saints (8) ; cette peinture, qui est une des meilleures d'Andrea, est universellement

(1) N'existent plus.

(2) Saint Jean, saint Benoit et saint Romuald, aux Offices.

(3) N'existe plus.

(4) Luca di Bartolo, grammairien mort en 1502 ; le saint André n'existe plus.

(5) Voir plus loin.

(6) Qui n'existe plus.

(7) Les peintures d'Andrea aux Servi n'existent plus.

(8) Cette fresque existe encore, mais complètement repeinte, les trois saints représentent saint Jean, saint Dominique et saint Julien.

louée par tous les artistes. A Santa Croce, dans la chapelle des Cavalcanti, il peignit un saint Jean-Baptiste et un saint François, que l'on estime être d'excellentes figures (1). Mais une œuvre qui remplit d'étonnement tous les artistes fut une fresque du nouveau cloître de Santa Croce, placée au commencement et face à la porte, qui représente la Flagellation du Christ (2). Il y introduisit une loggia avec des colonnes, des voûtes en croix et des parois mises en perspective avec tant d'art et de soin, qu'il montra s'entendre aussi bien aux difficultés de la perspective qu'au dessin dans la peinture.

A Santa Maria del Fiore, il peignit l'image de Niccolo da Tolentino (3), à cheval. Pendant qu'il y travaillait, un enfant, en passant, remua l'échelle. Andrea se mit en colère, en homme bestial qu'il était, au point qu'étant descendu de l'échelle, il lui courut après, jusqu'au coin des Pazzi. Il fit aussi, dans la partie du cimetière de Santa Maria Nuova réservée aux pauvres, un saint André qui lui valut d'être choisi, bientôt après, pour peindre, dans le réfectoire où mangent les domestiques de l'hôpital, la Cène du Christ avec les Apôtres (4). Ayant acquis par cet ouvrage la faveur de la famille Portinari et du directeur de l'hôpital, on lui donna à peindre une partie de la grande chapelle, dont une autre partie était confiée à Alesso Baldovinetti et une troisième au peintre, alors très célèbre, Domenico de Venise (5), qui était venu pratiquer, à Florence, le nouveau mode de peinture à l'huile. Ces trois peintres travaillant donc aux parties qui leur étaient affectées, Andrea conçut une grande jalousie envers Domenico, qu'il sentait bien lui être inférieur en dessin, mais auquel il ne pouvait pardonner le bon accueil qui ses concitoyens lui avait fait, quoique étranger. La colère et l'envie eurent tant de force en lui, qu'il se mit à penser comment, par un moyen ou un autre, il arriverait à se débarrasser de ce rival. Il n'était en effet, pas moins dissimulé et vindicatif que bon peintre, et quand, dans sa jeunesse, il apprenait que quelques-unes de ses œuvres avaient été critiquées, il faisait savoir par ses injures et ses violences à ses adversaires qu'il saurait bien se venger d'eux.

Avant de venir à Florence, Domenico avait exécuté dans la sacristie de Santa Maria di Loreto, en compagnie de Piero della Francesca,

(1) Existents encore.

(2) Peinture détruite au XVIII<sup>e</sup> siècle.

(3) Niccolo di Giovanni de'Maurucci, capitaine-Général de la République en 1433; cette peinture, faite en 1456, existe encore.

(4) Ces deux peintures n'existent plus. — La Cène fut peinte en 1457.

(5) Les œuvres de ces trois peintres à S. Maria Nuova n'existent plus.

quelques peintures qui, outre celles exécutées dans d'autres endroits (comme, à Pérouse, une salle dans la maison des Baglioni, aujourd'hui ruinée), l'avaient fait connaître à Florence. Y ayant été appelé, il fit sa première œuvre au coin des Carnesecchi, à l'angle des deux rues dont l'une conduit à la nouvelle et l'autre à l'ancienne place de Santa Maria Novella; c'est un tabernacle peint à fresque, qui représente la Vierge entourée de saints (1). Parce qu'il plut et fut grandement loué par tous les citoyens et les artistes d'alors, il excita une plus grande haine dans l'esprit maudit d'Andrea contre l'infortuné Domenico. Décidé de faire par tromperie et trahison ce qu'il ne pouvait exécuter à découvert, sans se mettre en danger, il simula la plus grande amitié pour Domenico; celui-ci, étant bonne personne et d'une humeur affable et qui, de plus, chantait et se plaisait à jouer du luth, le prit volontiers en amitié, Andrea lui paraissant être un homme de talent et agréable. Cette amitié continuant donc son cours, vraie d'un côté et feinte de l'autre, chaque nuit les deux artistes se promenaient ensemble et faisaient des sérénades à leurs amoureuses, ce qui plaisait infiniment à Domenico et fut cause qu'aimant Andrea, il lui apprit le procédé de la peinture à l'huile, que l'on ne connaissait pas encore en Toscane.

Pour revenir à la grande chapelle de Santa Maria Nuova, Andrea peignit sur son mur une fort belle Annonciation, dans laquelle il introduisit le motif nouveau de l'Ange volant dans les airs. Dans une partie encore plus belle, il représenta la Vierge gravissant les degrés du temple. D'un autre côté, Domenico peignit à l'huile Joachim visitant sainte Anne; au-dessus, la Naissance de la Vierge et en bas, le Mariage de la Vierge. Cette œuvre resta inachevée pour les causes que nous dirons plus bas. Andrea avait sur sa paroi peint, également à l'huile, la Mort de la Vierge, et dans cette scène il se représenta sous les traits de Judas Iscariote, dont il avait réellement le caractère.

Cette œuvre terminée, Andrea aveuglé par la haine et furieux des éloges qu'il entendait prodiguer à Domenico, résolut de se débarrasser de son rival et s'y prit de la manière suivante (2). Un soir d'été, Domenico prit son luth selon son habitude et sortit de Santa Maria Nuova, laissant, dans sa chambre, Andrea en train de dessiner, et n'ayant pas voulu l'accompagner, sous prétexte qu'il avait à faire cer-

(1) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres, signé : DOMINICVS D. VENESIIS, F.

(2) Tout ce récit est controuvé; comparer les dates de mort des deux artistes. L'origine de cette légende est peut-être la suivante : au commencement de novembre 1443, un certain Domenico di Matteo, peintre florentin, fut assailli dans la rue et assassiné.

tains dessins d'importance. Domenico étant donc parti seul à ses plaisirs, Andrea déguisé alla l'attendre au coin d'une rue et, Domenico arrivant sur lui pour rentrer dans sa demeure, il lui enfonça, avec des poids en plomb, d'un seul coup, le luth et la poitrine. Puis, estimant ne l'avoir pas suffisamment traité à son gré, il lui brisa la tête avec les mêmes poids; et, le laissant à terre, il retourna s'enfermer dans sa chambre de Santa Maria Nuova, où il se remit à dessiner, comme avant le départ de Domenico. Cependant, les domestiques, étant accourus au tumulte et ayant vu de quoi il s'agissait, l'appelèrent et lui apprirent la mauvaise nouvelle, à la suite de laquelle le traître et meurtrier courut rejoindre ceux qui entouraient Domenico; il feignit de ne pouvoir se consoler en répétant : « Hélas ! mon pauvre frère ! » Domenico expira entre ses bras, et malgré toutes les recherches, on ne put savoir qui l'avait assassiné : on ne le saurait pas encore, si Andrea, à l'heure de la mort, ne l'avait fait connaître dans sa confession.

Il peignit, à San Miniato fra le Torri de Florence, un tableau représentant l'Assomption de la Vierge avec deux figures (1) et à la Nave a Lanchetta, hors la Porta alla Croce, une Vierge dans un tabernacle (2). Dans la maison des Carducci, appartenant aujourd'hui aux Pandolfini, il peignit quelques hommes fameux, partie imaginés, partie reproduits au naturel, parmi lesquels il y a Filippo degli Scolari, Dante, Pétrarque, Boccace et autres (3). A la Scarperia de Mugello, au-dessus de la porte du palais du vicaire, il y avait une Charité nue, très belle, qui a été dans la suite ruinée.

L'an 1478, lorsque les Pazzi et leurs complices de la Conjuration eurent tué Julien de Médicis et blessé son frère Laurent, dans l'église Santa Maria del Fiore, la Seigneurie de Florence décida que tous les conjurés fussent peints comme traîtres sur la façade du palais du Podestat. Ce travail ayant été offert à Andrea, celui-ci, en tant que familier et obligé de la maison de Médicis, l'accepta volontiers et fit une œuvre si belle qu'elle remplit tout le monde d'étonnement. On ne peut dire la somme d'art et de jugement exprimée dans ces personnages, reproduits d'après nature pour la plupart et pendus par les pieds, dans les attitudes les plus étranges et les plus variées. Comme cette œuvre plut à toute la ville et particulièrement aux connaisseurs, elle fut

(1) Ce tableau, aujourd'hui perdu, fut commandé en 1449, pour 104 livres, par Francesco da Orte, recteur de San Miniato fra le Torri.

(2) N'existe plus.

(3) Neuf peintures en pied, qui sont actuellement au Musée de Sant' Apollonia.



cause que, dès lors, il ne fut plus appelé *Andrea dal Castagno*, mais bien *Andrea degli Impiccati* (1).

Il vécut toujours honorablement, et, comme il dépensait beaucoup pour être bien vêtu et bien logé, il laissa peu de chose, quand il passa à une autre vie, à l'âge de 71 ans (2). Mais, comme on apprit, peu de temps après sa mort, son infâme perfidie envers Domenico qui l'avait tant aimé, on lui fit des obsèques ignominieuses à Santa Maria Nuova, où avait déjà été enseveli l'infortuné Domenico, à l'âge de 56 ans (3).

Domenico laissa donc son œuvre inachevée à Santa Maria Nuova ; peu de temps avant sa mort, il avait conduit à bonne fin, pour le maître-autel de Santa Lucia de' Bardi, un tableau représentant la Vierge tenant son Fils, entre saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, saint François et sainte Lucie (4).

Andrea laissa, entre autres élèves, Pisanello et Pietro del Polaiuolo.

---

## Gentile da FABRIANO et Vittore PISANELLO de Vérone

*Peintres, le premier, né en 1370 (?), mort en 1428 ;  
le second, né en 1380, mort en 1456*

Pisano, ou Pisanello, peintre véronais, qui resta de longues années à Florence, auprès d'Andrea dal Castagno et qui termina ses œuvres restées inachevées, en retira un tel crédit, après la mort de son maître, que le pape Martin V, étant venu à Florence (5), le ramena avec lui à Rome. Il lui fit faire, à Saint-Jean de Latran, plusieurs fresques, qui ont tout le charme et toute la beauté possibles, parce qu'il y mit abondamment un certain outremer que le pape lui donna et d'une si belle

(1) Les Pazzi furent peints par Sandro Botticelli. Le surnom donné à Andrea provient de peintures analogues qu'il fit en 1434 et qui représentaient plusieurs membres des familles Albizzi et Peruzzi, déclarés rebelles et exilés, au retour de Cosme de Médicis.

(2) Mort le 19 août 1457. Le livre des morts mentionne qu'il fut enterré dans l'église des Servi.

(3) Domenico fut enterré le 15 mai 1461 à San Pier Gattolini.

(4) Actuellement aux Offices, signé : OPUS DOMINICI DE VENETIIS, HO MATER DEI MISERERE MEI DATUM EST.

(5) En 1419, mort en 1431, par conséquent avant Andrea dal Castagno qui mourut en 1457.

couleur qu'on n'a pas encore pu trouver le pareil. Concurremment à Pisanello, Gentile da Fabriano, au-dessous de ces fresques, en peignit d'autres que Platina a mentionnées dans sa vie de Martin V. Il raconte que le pape ayant fait refaire le dallage de Saint-Jean de Latran, ainsi que le toit et le plafond, Gentile y peignit différentes choses (1); parmi d'autres peintures faites en camaïeu, il y a entre les fenêtres quelques Prophètes peints en clair-obscur, qui sont considérés comme la meilleure partie de toute l'œuvre.

Gentile fit une quantité de travaux à San Giovanni de Sienne, dans l'État d'Urbain, dans la Marche et particulièrement à Agobbio, où l'on voit encore quelques-unes de ses productions (2). A Florence, dans la sacristie de Santa Trinità, il représenta, sur un tableau, l'histoire des Rois Mages et y introduisit son portrait au naturel (3). A San Niccolo, près de la Porta a San Miniato, il fit, pour la famille des Quaratesi, le tableau du maître-autel qui, selon moi, est la meilleure des œuvres que j'ai vues de lui, car, sans parler de la Vierge et des saints qui l'entourent, on ne peut rien désirer de mieux que les sujets de la vie de saint Nicolas, traités en petites proportions, sur la prédelle (4). A Santa Maria Nuova de Rome, au-dessus du tombeau du cardinal Adimari, florentin et archevêque de Pise (5) il représenta, dans un arc, la Vierge tenant l'Enfant Jésus, entre saint Benoît et saint Joseph (6), que le divin Michel-Ange estimait singulièrement; il avait coutume de dire, en parlant de Gentile, qu'en peinture il avait la main semblable à son nom. A Pérouse, il fit un tableau (7) fort beau dans l'église San Domenico, et, à Sant' Agostino de Bari, on voit de lui un Christ tordu sur la croix, entre trois demi-figures fort belles, au-dessus de la porte du chœur (8).

Pour en revenir à Vittore Pisano, il avait un goût particulier pour

(1) De janvier à juillet 1427; Gentile avait 25 florins par mois. — Aucune de ces œuvres n'existe plus. Pisanello y peignit en 1431.

(2) Ibid.

(3) Actuellement, à l'Académie des Beaux-Arts, signé : OPVS. GENTILIS DE FABRIANO MCCCXXIII. MENSIS MAII. — Une partie de la prédelle est au Louvre et représente la Présentation au temple. — Tableau commandé par Palla Strozzi et payé 150 livres.

(4) Les volets de ce tableau sont aux Offices; la Vierge du milieu et la prédelle ont disparu.

(5) Ce tombeau est à côté de celui du pape Grégoire IX.

(6) Peinture détruite.

(7) Qui représente l'Adoration des Mages : actuellement à la Pinacothèque, attribution incertaine.

(8) Existe encore.

les animaux. Dans l'église de Santa Nastasia de Vérone, il peignit, dans la chapelle de la famille Pellegrini, saint Eustache caressant un chien tacheté de blanc et de roux qui, dressé et les pattes de devant appuyées sur la jambe du saint, tourne la tête, comme s'il entendait du bruit (1). Le mouvement de ce chien est d'une telle vivacité qu'au naturel il ne serait pas mieux. Au-dessous est tracé le nom de Pisano, qui signait tantôt *Pisano* et tantôt *Pisanello*, comme on peut le voir sur ses tableaux et sur ses médailles (2).

Après la figure de saint Eustache, qui est une de ses meilleures et vraiment très belle, il peignit toute la façade extérieure de cette chapelle (3). D'un côté, saint Georges, revêtu d'une armure d'argent [comme le représentaient non seulement lui, mais encore tous les peintres de cette époque], vient de tuer le dragon et, voulant remettre l'épée au fourreau, lève la main droite qui tient l'épée dont la pointe est déjà engagée dans le fourreau ; il abaisse la main gauche de façon que la distance plus grande lui permette de remettre facilement au fourreau l'épée qui est d'une grande longueur. Et ses gestes ont tant de grâce, avec une si belle manière, qu'on ne saurait voir mieux. Au-dessus de l'arc de cette chapelle, saint Georges, ayant tué le dragon, délivre la fille du roi ; elle se tient près du saint, revêtue d'une robe longue, selon l'usage du temps.

Dans cette fresque, non moins admirable est la figure de saint Georges, armé comme ci-dessus, qui, prêt à remonter à cheval, se tient tourné du corps et de la tête vers le peuple. Ayant mis un pied à l'étrier et la main gauche sur la selle, on dirait qu'il va monter sur son cheval qui a la croupe tournée du côté du peuple et se montre en entier, quoique en raccourci, dans un si petit espace.

A San Fermo Maggiore de Vérone, église des Franciscains, il peignit une Annonciation (4), dans la chapelle des Brenzoni, à main gauche en entrant par la porte principale de l'église, et au-dessus du tombeau, sur lequel est sculptée une Résurrection de Notre-Seigneur. Les deux figures de la Vierge et de l'Ange, rehaussées d'or selon l'usage de cette époque, sont très belles, ainsi que des édifices bien mis en

(1) Cette fresque n'existe plus.

(2) Aucune œuvre n'est signée Pisanello.

(3) Il reste une partie de ces fresques. Le seul tableau authentique de Pisano est à la Galerie nationale de Londres, et représente saint Georges et saint Antoine. Signé : PISANUS PI.

(4) Existe encore (peinte vers 1420) de même que le tombeau, dû à Giovanni di Bartolo Rosso, sculpteur florentin.

perspective, de petits animaux et des oiseaux, aussi vifs et naturels qu'il est possible de l'imaginer.

Vittore fit en médailles quantité d'images de princes et d'autres personnages de son temps, d'après lesquelles on a depuis peint une foule de portraits. Monsignor Giovo, dans une lettre en italien (1) adressée au seigneur duc Cosme, s'exprime ainsi, en parlant de Vittore Pisano : « Celui-ci fut encore très habile dans les œuvres en bas-relief, genre de travail regardé comme très difficile par les artistes parce qu'il tient le milieu entre le plan de la peinture et la rondeur des statues. De plus, on voit de sa main quantité de médailles de grands princes, très estimées et du plus grand module, de la dimension de ce revers que le Guidi m'a envoyé, et qui porte un cheval armé. J'ai, entre autres, celle du roi Alphonse V, en cheveux longs, sur le revers de laquelle est un casque de capitaine ; celle du pape Martin, avec les armes de la maison Colonna pour revers, et celle du sultan Mahomet, qui prit Constantinople ; il est à cheval, vêtu à la turque, et tient un fouet à la main. Je possède encore un Sigismond Malatesta, avec le revers de Madonna Isotta d'Arimini ; un Niccolo Piccinino, la tête couvert d'un bonnet long, et le même revers du Guidi que je vous renvoie ; de plus, une très belle médaille de Jean Paléologue, empereur de Constantinople, avec ce bizarre chapeau à la grecque que les empereurs avaient coutume de porter. Cette dernière médaille fut faite par le dit Pisano, à Florence, au temps du concile du pape Eugène, auquel assista l'empereur ; elle a pour revers la croix du Christ soutenue par deux mains qui signifient l'Église grecque et l'Église latine, etc... »

Vittore fit en outre les médailles de Philippe de Médicis, archevêque de Pise ; de Braccio da Montone, de Giovan Galeazzo Visconti, de Carlo Malatesta, seigneur de Rimini ; de Giovanni Caracciolo, grand sénéchal de Naples ; de Borso et d'Ercole d'Este, de maints autres seigneurs et hommes fameux dans les armes et dans les lettres. Finalement, étant devenu vieux, il passa à une meilleure vie.

Gentile, ayant exécuté de nombreux travaux à Citta di Castello, se comporta de telle manière, étant atteint de paralysie, qu'il ne produisit plus rien de bon. A la fin, accablé de vieillesse, il mourut à l'âge de 80 ans (2).

(1) Du 12 novembre 1551.

(2) Mort en 1428. (Archivio Storico dell'Arte, 1898.)

Gentile, né à Fabriano, dans la Marca d'Ancona, inscrit à la Matricule des Peintres, à Florence, le 21 novembre 1422 ; *Magister Gentilis Nicolai Johannis Massi de Fa-*

## Pesello et Francesco PESELLI

*Peintres florentins, le premier né en 1367, mort en 1446 ;  
le second né en 1422, mort en 1457*

Francesco di Pesello (1) s'appropriâ si bien la manière de Fra Filippo que, si la mort ne l'avait frappé prématurément, il l'aurait surpassé de beaucoup. On reconnaît aussi qu'il imita la manière d'Andrea dal Castagno (2); il prit tant de plaisir à reproduire les animaux et à en avoir continuellement de vivants et de toute espèce dans sa maison, que, dans ce genre de peinture, personne, de son temps, ne put rivaliser avec lui. Il resta jusqu'à l'âge de 30 ans sous la discipline d'Andrea, étudiant auprès de lui, et devint maître excellent. Ayant donné preuve de son savoir, il fut chargé, par la Seigneurie de Florence, de peindre un tableau en détrempe représentant l'Adoration des Mages (3), qui fut placé au milieu de l'escalier du palais et qui lui acquit une grande renommée. Il fit encore dans la chapelle des Cavalcanti, à Santa Croce, au-dessous de l'Annonciation de Donato, une prédelle de petites figures représentant l'histoire de saint Nicolas (4). Dans le palais Médicis, il orna des stalles et plusieurs coffres de joutes équestres et d'autres groupes d'animaux (5).

A San Pier Maggiore (6), dans la chapelle degli Alessandri, il fit quatre histoires en petites dimensions, tirées de la vie de saint Pierre, de saint Paul, de saint Benoît et de San Zanobi ressuscitant la fille de la veuve (7). A Santa Maria Maggiore, dans la chapelle degli Orlan-

*briano, pictor, habitator Florentie in populo Sancte Trinitatis.* Il mourut à Rome, en 1428, pendant qu'il travaillait aux fresques de Saint-Jean de Latran. Vasari ne parle pas de ses travaux à Orvieto et dans le palais ducal de Venise. Cette vie est très incomplète.

Liste des médailles authentiques et signées de Pisanello de cette manière *OPVS PISANI PICTORIS* : 1. Niccolo Piccinino. — 2. Leonello d'Este. — 3. Sigismondo Pandolfo Malatesta. — 4. Pietro Candido Decembrio. — 5. Vittorino da Feltre. — 6. Filippo Maria Visconti. — 7. Gio. Paleologo. — 8. Alphonse V d'Aragon. — 9. Francesco Sforza. — 10. Giovan Francesco Gonzaga. — 11. Cecilia Gonzaga. — 12. Lodovico III Gonzaga. — 13. Malatesta IV Novello. — 14. Inigo d'Avalos. — 15. Tito Vespasiano Strozzi (cette dernière non signée). — 16. Sa propre médaille. — Quelques-unes de ces médailles ont plusieurs états.

(1) Dit Pesellino, petit-fils de Pesello.

(2) Il s'agit maintenant de Pesello.

(3) Actuellement aux Offices.

(4) Actuellement Casa Buonarroti.

(5) Peintures dispersées.

(6) Eglise détruite en 1784.

(7) Actuellement Casa Alessandri.

dini, il fit une Vierge et deux autres figures admirables ; pour les enfants de la Compagnie de Saint-Georges, un Christ en croix entre saint Jérôme et saint François (1), et, dans l'église de San Giorgio, un tableau représentant l'Annonciation (2). On a de lui encore, à Pistoia, dans l'église San Jacopo, une Trinité, entre saint Zénon et saint Jacques (3) ; enfin, dans Florence, on voit, dans les maisons de différents citoyens, quantité de cadres et de tableaux ronds peints par lui.

Pesello fut homme modéré et agréable, et quand il pouvait rendre service à ses amis, il le faisait volontiers et avec empressement. Il épousa une jeune femme dont il eut un fils, Francesco dit Pesellino, qui s'adonna à la peinture et suivit les traces de Fra Filippo avec succès. S'il avait vécu plus longtemps, il aurait accompli de plus grandes choses que celles qu'il laissa, comme on peut en juger, car il était extrêmement studieux dans l'art et passait ses jours et ses nuits à dessiner. On peut s'en rendre compte par une merveilleuse prédelle (4) placée au-dessous du tableau de Fra Filippo, dans la chapelle du Noviciat de Santa Croce, et qui paraît sortir de la main de Filippo. Il fit quantité de petits cadres qui sont dispersés dans Florence, et, ayant acquis dans ce genre un certain renom, il mourut à l'âge de 31 ans (5). Pesello en resta désespéré et ne lui survécut pas longtemps, car il le suivit à l'âge de 77 ans.

(1) Ces œuvres n'existent plus.

(2) Actuellement aux Offices.

(3) Peinte en 1457 ; à la Galerie nationale de Londres.

(4) Trois fragments à l'Académie des Beaux-Arts ; les deux autres, saint François recevant les stigmates et saint Cosme et saint Damien secourant un malade, sont au Louvre.

(5) Mort à 35 ans, le 29 juillet 1457 ; enterré à San Felice in Piazza.

Pesello mourut à 79 ans, le 6 avril 1446.

Vasari a commis plusieurs erreurs dans cette double biographie : Giuliano Pesello da Arigo di Giuocolo Giuochi, né en 1367, d'après sa déclaration au Catasto de 1427. — Francesco, dit Pesellino, petit-fils de Giuliano. Sa mère, fille de Giuliano, avait épousé un peintre nommé Stefano ; étant restée veuve, elle mit son fils Francesco auprès de son père Giuliano.

Giuliano est inscrit à la Matricule des Médecins et Pharmaciens en 1385 ; *Julianus Arrighi pictor, populi Sancte Marie di Verzaria, matriculatus die xxvii junii MCCCLXXXV* ; et, en 1424, à la Compagnie de Saint-Luc. Il mourut avant son petit-fils, le 6 avril 1446, et fut enterré au Carmine.

La mort de Pesellino est mentionnée sur un livre de l'Art des Pharmaciens : *Francesco di Pesello, dipintore, morto a di 29 luglio 1457, riposto in San Felice in Piazza*.

D'après les livres de l'Opera del Duomo, Pesello l'ancien fut adjoint à Taddeo Gaddi en 1390. Il y est nommé *Giuliano d'Arrigo*.

Extrait d'une délibération des Consuls de l'Art de la Laine : « *Elegerunt prudentem virum Julianum Arrigi, pictorem vocatum Pesello, 1419.* » Les Consuls voulaient nommer un substitut aux provéditeurs de la construction de Santa Maria del Fiore.

## Benozzo GOZZOLI

*Peintre florentin, né en 1420, mort en 1498*

Benozzo Gozzoli (1), disciple de Fra Giovanni Angelico, et à juste raison aimé de lui, fut considéré par tous ceux qui le connurent comme très habile, doué de l'esprit le plus inventif et très abondant, dans la manière dont il traita les animaux, les perspectives, les paysages et les ornements. Ses productions sont si nombreuses que l'on voit qu'il ne chercha jamais d'autres plaisirs, et, si on ne peut pas le dire excellent, en comparaison de beaucoup d'autres qui le dépassèrent en dessin, du moins il les surpassa tous par la multitude de ses ouvrages, parmi lesquels il s'en rencontre nécessairement de fort bons.

Il peignit à Florence, dans sa jeunesse, le tableau de l'autel, pour la compagnie de San Marco (2), et à San Friano une Mort de saint Jérôme qui a été ruinée pour refaire la façade de l'église le long de la rue. Dans la chapelle du palais Médicis, il fit à fresque l'histoire des Mages (3), et, à Rome, dans l'église d'Ara Coeli, l'histoire de saint Antoine de Padoue, dans la chapelle des Cesarini. Pareillement, dans la tour des Conti, c'est-à-dire au-dessus d'une porte sous laquelle on passe, il fit à fresque une Vierge avec plusieurs saints, et à Sainte-Marie Majeure, il peignit à fresque plusieurs figures qui sont remarquables, à droite, dans une chapelle, qui est près de l'entrée principale de l'église (4).

De Rome, étant revenu à Florence, il alla ensuite à Pise, où il peignit, dans le Campo Santo, une aile entière (5), longue autant que l'édifice, et y représenta différents sujets de l'Ancien Testament, avec une très grande invention. On peut dire que c'est une œuvre vraiment terrible, car on y voit toute l'histoire de la Création du Monde, jour par jour, ensuite la Construction de l'Arche, le Déluge, rendus avec de belles compositions et un grand nombre de figures. Vient après la superbe Édification de la Tour de Babel, l'Incendie de Sodome et des

(1) Benozzo di Lese di Sandro. Le surnom de Gozzoli se trouve dans le vieux Livre des Peintres, avec la date *MCCCXXIII*, mais en caractères plus récents que le reste de l'inscription. Il travailla avec Angelico à Rome et à Orvieto. Inscrit à la Matricule des Médecins et Pharmaciens en 1465. Cité parmi les élèves de Ghiberti qui travaillèrent aux portes de San Giovanni.

(2) C'est une Piété ; actuellement à la Galerie nationale de Londres ; commandée par la compagnie le 23 octobre 1461.

(3) Existe encore, 1459.

(4) Les peintures de Benozzo à Rome n'existent plus.

(5) Vingt-quatre compartiments, dont la majeure partie existe encore, 1469-1485.

viles voisines, l'Histoire d'Abraham dans laquelle il faut admirer la représentation de passions diverses; car, bien qu'il n'ait pas eu grande originalité dans le dessin de ses figures, il montra néanmoins un grand art dans le Sacrifice d'Isaac, où l'on voit un âne en raccourci, qui paraît se tourner de tous les côtés. Suit la Naissance de Moïse, avec tous les signes et prodiges qui apparurent jusqu'au moment où il tira d'Égypte son peuple, et le nourrit pendant tant d'années dans le désert. Il faut y ajouter toute l'histoire des Juifs, jusqu'à David et Salomon, son fils. Vraiment Benozzo montra dans ce travail un courage plus que grand, parce qu'une pareille entreprise aurait à juste titre épouvanté une légion de peintres, et lui seul la prit et la conduisit à bonne fin.

Dans toute cette œuvre sont répandus quantité de portraits d'après nature. J'ai reconnu, dans la Visite de la Reine de Saba à Salomon (1), Marsile Ficin, au milieu d'un groupe de prélats; Argyropoulo, savant grec; Batista Platina (2), enfin Benozzo lui-même, sous la figure d'un petit vieillard rasé, à cheval, la tête couverte d'un béret noir, dans le pli duquel est glissé un morceau de papier blanc destiné peut-être à recevoir son nom. Dans la même ville de Pise, pour les religieuses de San Benedetto a Ripa d'Arno, il peignit la vie de saint Benoît, et dans la compagnie des Florentins, qui était alors à la place actuelle du monastère de San Vito, le tableau d'autel et d'autres peintures (3).

Dans le Dôme, derrière le siège de l'archevêque, il peignit, sur un petit tableau en détrempe, un saint Thomas d'Aquin, entouré d'une foule de docteurs qui discutent sur ses œuvres (4). Ce tableau est la plus finie et la meilleure de toutes les œuvres de Benozzo. A Santa Caterina, église des Frères Prêcheurs, il fit deux tableaux en détrempe, qui se reconnaissent parfaitement à la manière, un autre dans l'église San Niccolò, et deux à Santa Croce, hors de Pise (5).

Il peignit encore, quand il était très jeune, dans l'église paroissiale de San Gimignano, l'autel de saint Sébastien (6), au milieu de l'église, vis-à-vis de la grande chapelle; dans la salle du Conseil sont différentes figures, dont les unes sont de sa main, et d'autres sont d'anciennes

(1) Cette fresque est presque complètement détruite.

(2) De son vrai nom Bartolommeo Platina.

(3) Ces peintures n'existent plus.

(4) Actuellement au Musée du Louvre.

(5) Ces différentes œuvres n'existent plus.

(6) Cette fresque existe encore, peinte en 1465 signée DIE XVII IANVARI M.CCCCLXV. BENOTIVS FLORENTIVS PINXIT; Benozzo avait alors quarante-cinq ans.



peintures restaurées par lui (1). Dans la même localité, il fit, pour les moines de Monte Oliveto, un crucifix (2) et d'autres peintures ; mais la meilleure œuvre qu'il fit à San Gimignano est, à Sant' Agostino, la décoration à fresque de la grande chapelle (3). Elle représente l'histoire de saint Augustin, depuis sa conversion jusqu'à sa mort. Il entreprit encore quelques œuvres à Volterra, mais il n'est pas opportun d'en parler.

A l'époque où Benozzo travaillait à Rome, s'y trouvait un autre peintre, appelé Melozzo, originaire de Forli (4), que beaucoup de personnes, trompées par la conformité des noms et des temps, ont confondu à tort avec lui. Il s'appliqua surtout à l'étude des raccourcis, comme on peut le voir à Sant' Apostolo de Rome, dans la tribune du maître-autel, où il représenta dans une frise, en perspective, plusieurs personnages occupés à cueillir des grappes de raisin, auprès d'un tonneau : ces peintures ont beaucoup de bon. Son talent apparaît encore plus ouvertement dans son tableau de l'Ascension de Jésus-Christ au milieu d'un chœur d'anges (5). La figure du Christ est si bien en raccourci, qu'elle semble percer la voûte. Il en est de même des anges qui volent à travers les airs, dans diverses positions. Ce tableau lui fut commandé par le cardinal Riario, neveu du pape Sixte IV, qui l'en récompensa richement.

Pour revenir à Benozzo, accablé d'années et de fatigues, il entra dans le repos éternel, à l'âge de soixante-dix-huit ans (6), à Pise, où il habita longtemps une petite maison qu'il avait achetée dans le quartier Carraia di San Francesco, et qu'il laissa à sa fille. Sa mort causa de vifs regrets dans toute la ville, et il fut honorablement enseveli dans le Campo Santo, avec une épitaphe qu'on peut lire encore, ainsi conçue : HIC TVMVLVS EST BENOTII FLORENTINI QVI PROXIME

(1) Une fresque de Lippo Memmi, restaurée par Benozzo en 1467, au Palais communal.

(2) Existe encore dans le cloître, daté 1466.

(3) Dix-sept fresques qui existent encore, l'une d'elles est signée... BENOTIUM. MCCCCLXV. — Commandées par Fra Domenico Strambi, qui s'illustra dans les universités de Paris et d'Oxford.

(4) Melozzo da Forli, 1438-1494.

(5) Actuellement, au Quirinal, 1472.

(6) Mort en 1498, d'après une déclaration au Catasto faite par sa fille Bartolommea en 1498. Le 19 janvier 1497, il avait estimé les fresques de Baldovinetti, dans la chapelle Gianfigliuzzi de l'église Santa Trinità, concurremment avec Cosimo Rosselli, Pietro Perugino et Filippino Lippi. Il eut cinq fils et deux filles de son mariage avec Lena di Luca di Jacopo.

HAS PINXIT HISTORIAS. HVNC SIBI PISANOR. DONAVIT HVMANITAS,  
MCCCCLXXVIII (1).

## Francesco di GIORGIO et Lorenzo VECCHIETTO

*Le premier, sculpteur et architecte siennois, né en 1439, mort en 1502 ;  
le second, sculpteur et peintre siennois, né en 1412 (?), mort en 1480*

Francesco di Giorgio (2), Siennois, qui fut sculpteur et architecte excellent, est l'auteur des deux Anges en bronze (3), qui sont sur le maître-autel du Dôme de cette cité ; ils sont vraiment d'un beau jet, et il les répara avec tout le soin imaginable. Il put le faire tout à son aise, étant possesseur de la richesse (4) non moins que d'un rare esprit, et il travaillait non par désir du gain, mais pour son plaisir, réussissant ses œuvres assez bien, et pour laisser de lui une glorieuse renommée. Il s'occupa également de peinture, mais avec moins de succès qu'en sculpture (5). En architecture, il eut beaucoup de jugement, et montra qu'il s'y entendait parfaitement, comme en fait foi le palais (6) qu'il construisit à Urbin, pour le duc Federigo Feltró ; la distribution intérieure est commode et judicieuse, les escaliers sont aussi originaux que bien entendus. Les salles sont grandes et magnifiques, et les appartements particuliers aussi décorés que commodes. En un mot, ce palais, en bonté et en beauté, ne le cède à aucun de ceux qui avait été construits jusqu'alors.

En outre, Francesco était très savant ingénieur, et il appliqua son talent surtout aux machines de guerre, comme il le montra dans une frise du palais d'Urbin, sur laquelle il peignit toutes sortes de choses relatives à la guerre (7). Il laissa quelques livres pleins de dessins de ce genre : le meilleur appartient au seigneur duc Cosme de Médicis

(1) Cette date est celle à laquelle les Pisans lui donnèrent un tombeau dans le Campo Santo.

(2) Né le 23 septembre 1439 [livre des Baptêmes], fils de Giorgio Martino, marchand de volailles.

(3) Existents encore, 1497-1499.

(4) Francesco dit le contraire, dans son *Traité d'architecture*.

(5) Quelques œuvres subsistent de lui à Sienne.

(6) Fausse attribution ; le palais fut commencé en 1447, sur les dessins de Laurana Dalmata.

(7) Frise sculptée, et non peinte, par Ambrogio Barocci de Milan.

qui le conserve parmi ses choses les plus précieuses (1). Leduc Federigo Feltro, dont il reproduisit les traits sur des médailles et en peinture, lui prodigua sa faveur, de sorte qu'il revint à Sienne aussi honoré que récompensé. Il fit, pour le pape Pie II, tous les dessins et modèles (2) pour le palais et l'évêché de Pienza, patrie de ce pape, qui en fit une ville et lui donna son nom, en échange de celui de Corsignano. Francesco s'acquitta avec soin de cette entreprise, et dessina la forme et les fortifications de la ville, ainsi que le palais et la loggia du pape. Il passa le reste de sa vie honorablement à Sienne, où il fut promu à la suprême magistrature du Priorat (3). Il mourut à l'âge de quarante-sept ans (4); ses œuvres datent de l'an 1480 environ.

Lorenzo, fils de Piero Vecchietto (5), fut également Siennois et sculpteur très estimé. Après avoir exercé avec succès l'état d'orfèvre, il se consacra finalement à la sculpture et à la fonte du bronze; il s'y appliqua avec tant d'assiduité, qu'étant devenu maître excellent, on lui donna à faire en bronze le tabernacle du maître-autel (6), dans le Dôme de Sienne, avec ces ornements de marbre qu'on y voit encore. Ce travail admirable lui acquit une grande renommée pour les proportions et la grâce qui sont répandues dans toutes ses parties. Il fit aussi, dans une belle coulée de métal, pour la chapelle des peintres siennois, dans le grand hôpital della Scala, un Christ nu tenant la croix (7), de grandeur naturelle. Dans la même maison, dans l'hôtellerie des pèlerins, on voit une peinture de lui (8), et sur la porte de San Giovanni un arc peint à fresque (9). Comme les fonts baptismaux n'étaient pas encore achevés, il y exécuta quelques figurines en bronze (10), et y mena à bonne fin un bas-relief autrefois commencé par Donatello (11). A la loggia degli Officiali in Banchi (12), il fit deux

(1) Ces livres ont été publiés; l'exemplaire de Cosme est peut-être celui conservé à la Bibliothèque Magliabecchiana.

(2) Tous ces travaux sont dus à Bernardo Rossellino, comme le déclare Pie II dans ses commentaires.

(3) En 1485 et en 1493.

(4) Mort en 1502, à l'âge de soixante-trois ans.

(5) Lorenzo di Pietro di Giovanni di Lando, né à Castiglione di Vald'orcina, vers 1412, peintre, orfèvre, sculpteur et architecte.

(6) Existe encore il coûta 1.650 livres. Signé: OPUS. LAURENTII. PETRI. PICTORIS. ALIAS. VECCHIETTA DE SENIS. MCCCCLXXII.

(7) En place, signé et daté 1466.

(8) Une Madone, peinte en 1441, qui n'existe plus.

(9) Représentant les douze Apôtres; existe encore, peint en 1450.

(10) Attribution incertaine.

(11) Il ne fit que le restaurer en 1478.

(12) Aujourd'hui Casino de' Nobili.

statues en marbre, grandes comme nature, représentant saint Pierre et saint Paul (1), travaillées avec grâce et grande habileté professionnelle. Il était d'humeur mélancolique, ami de la solitude, et se tenait toujours en réflexion, ce qui avança peut-être l'instant de sa mort, car il mourut à l'âge de cinquante-huit ans (2). Ses productions datent de l'an 1482 environ.

## Antonio et Bernardo ROSSELLINO

*Florentins ; le premier, sculpteur, né en 1427, mort vers 1479 ; le second son frère, sculpteur et architecte, né en 1409, mort en 1464*

Antonio (3) fut appelé *il Rossellino dal Proconsolo* parce qu'il eut toujours son atelier dans un endroit que l'on appelle ainsi à Florence. Il fut si doux et si délicat dans ses œuvres, sa manière est si fine et d'une si parfaite netteté qu'on peut l'appeler vraiment la manière moderne. Dans le palais Médicis, il fit la fontaine de marbre (4) qui est dans la deuxième cour ; on y remarque des enfants molestant des dauphins qui lancent de l'eau. Cette fontaine est remplie de grâce et d'un travail achevé. A Santa Croce, près du bénitier, il exécuta le tombeau de Francesco Nori (5), et, au-dessus, une Madone en bas-relief. On lui doit encore la Madone qui est dans la maison des Tornabuoni et beaucoup d'autres ouvrages qui sortirent d'Italie, entre autres un tombeau de marbre qu'il envoya à Lyon (6).

A San Miniato al Monte, couvent des Frères Blancs, hors des murs de Florence, on lui fit faire le tombeau du cardinal de Portogallo (7) ; ce monument fut conduit par lui avec un art et un soin vraiment merveilleux, et aucun artiste ne peut imaginer voir jamais une œuvre qui puisse le surpasser en grâce et en fini, de quelque manière que ce soit. On y voit quelques anges qui ont tant de grâce et de beauté dans leurs visages et leurs draperies qu'on ne les croirait pas en marbre, mais

(1) Existent encore, 1458-1460, signées OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS.

(2) Mort le 6 juin 1480, et enterré à l'Hôpital. Il est inscrit au rôle des peintres siennois en 1428.

(3) Né à Settignano, fils de Matteo Gamberelli, né en 1427, d'après sa déclaration de 1457.

(4) C'est peut-être celle de la villa royale de Castello.

(5) En face du tombeau de Michel-Ange.

(6) Sculptures inconnues.

(7) Commandé en 1461, par l'évêque Alvaro, pour le prix de 425 florins d'or ; le cardinal était mort en 1459.

absolument vivants. L'un d'eux tient la couronne virginal du cardinal, qui, assure-t-on, mourut vierge ; l'autre, la palme, emblème de la victoire qu'il remporta sur les passions du monde. Entre autres détails remarquables, il y a un arc en pierre de macigno qui soutient un rideau en marbre enroulé d'une telle vérité qu'entre le blanc du marbre et le gris de la pierre il paraît plutôt semblable à une véritable draperie qu'à du marbre. Sur le sarcophage sont des enfants vraiment admirables et la statue du mort, avec une Vierge dans un médaillon, parfaitement exécutée. Ce tombeau fut mis en place l'an 1459 ; sa forme et l'architecture de la chapelle plurent tellement au duc de Malfi, neveu de Pie II, qu'il chargea Antonio d'en reproduire à Naples, pour sa femme, un autre exactement semblable (1), à l'exception de la statue du cardinal. Dans la même ville, il sculpta un bas-relief représentant la Nativité du Christ (2) ; la cabane est surmontée d'un chœur d'anges qui chantent, la bouche ouverte ; on voit qu'au souffle près, Antonio leur donna le mouvement et le sentiment, avec toute la grâce et la délicatesse que peuvent imprimer dans le marbre le génie et la pratique. Aussi ses œuvres ont-elles été tenues en haute estime par Michel-Ange et les autres grands artistes d'à présent.

Dans l'église paroissiale d'Empoli, il fit en marbre un saint Sébastien (3) que l'on considère comme une œuvre admirable. Antonio mourut (4) à Florence, à l'âge de 46 ans, laissant un frère nommé Bernardo, qui fut architecte et sculpteur, et fit à Santa Croce le tombeau en marbre (5) de Messer Leonardo Bruni d'Arezzo, qui écrivit l'histoire de Florence. Il fut très estimé du pape Nicolas V qui l'employa pour une quantité de constructions, pendant son pontificat, et qui lui aurait encore plus demandé si la mort ne l'avait arrêté (6). Il lui fit refaire la place de Fabriano, l'année qu'il y séjourna plusieurs mois, à cause de la peste ; comme elle était étroite et irrégulière, Bernardo l'agrandit et lui donna une meilleure forme en construisant autour une série de boutiques aussi belles que commodes. Il restaura ensuite et refit, dans cette ville, les fondations de l'église San Francesco,

(1) En place, dans l'église de Monte Oliveto : terminé après la mort d'Antonio par Benedetto de Maiano.

(2) Existe encore, dans l'église Santa Maria di Monte.

(3) Existe encore.

(4) Mentionnée pour la dernière fois en 1478.

(5) Existe encore.

(6) Nicolas V mourut le 23 mars 1455.

qui tombait en ruines. A Gualdo, on peut dire qu'il refit à nouveau l'église de San Benedetto, à laquelle il ajouta de belles et bonnes constructions. L'église de San Francesco, à Assise, qui, en certains points, était ruinée et qui, sur d'autres, menaçait ruine, fut consolidée et recouverte d'un nouveau toit. A Civita Vecchia, il fit plusieurs édifices beaux et magnifiques. A Civita Castellana, il restaura plus du tiers des murs, avec un beau profil. A Narni, il refit et augmenta la forteresse de belles et bonnes murailles. A Orvieto, il construisit une grande forteresse avec un beau palais, œuvre coûteuse et d'aussi grande magnificence. Pareillement, à Spolète, il augmenta et fortifia la forteresse et y aménagea des habitations belles, commodes et bien comprises, en sorte que l'on ne saurait voir mieux. Il restaura les bains de Viterbe, dans lesquels le pape déploya une magnificence vraiment royale, car on construisit des bâtiments pour recevoir non seulement les malades qui y allaient journallement, mais tous les grands personnages. Le pape fit élever toutes ces constructions hors de Rome, sur les dessins de Bernardo. A l'intérieur de la ville, il restaura et refit à nouveau, en plusieurs endroits, les murs qui étaient généralement en ruines, leur ajoutant des tours et y comprenant les fortifications dont il entourait le château Saint-Ange, dans lequel il pratiqua plusieurs chambres et divers ornements.

Nicolas V avait conçu le projet, qu'il exécuta en grande partie, de restaurer ou de réédifier, suivant le besoin, les quarante églises des stations instituées autrefois par saint Grégoire le Grand. Ainsi on restaura celles de Santa Maria Trastevere, de Santa Prassedia, de San Teodoro, de San Pietro in Vincula et plusieurs autres moins importantes. Ce travail fut exécuté avec plus d'activité et de richesse dans six sur sept des plus grandes et principales, à savoir : Saint-Jean de Latran, Sainte-Marie-Majeure, Santo Stefano in Cœlio Monte, Sant' Apostolo, San Paolo et San Lorenzo *extra muros* ; je ne parle pas de Saint-Pierre, parce qu'on en fit une entreprise à part. Le pape voulait encore transformer le Vatican en forteresse et en former une espèce de ville traversée par trois rues qui auraient conduit à Saint-Pierre, je crois, sur l'emplacement actuel des Borgo Vecchio et Nuovo. Ces rues auraient renfermé, de chaque côté, des loges et des boutiques très commodes destinées aux différents métiers, en séparant les métiers riches et nobles de ceux moins relevés, et en les réunissant par rues. On avait déjà construit la grande tour ronde, que l'on appelle encore aujourd'hui la tour de Nicolas. Ces loges et ces boutiques devaient être surmontées de magnifiques maisons, divisées de telle

sorte qu'elles se seraient trouvées préservées de tous ces vents empestés qui désolent Rome et qui auraient été débarrassées des eaux et des immondices qui, ordinairement, engendrent un mauvais air. Sans aucun doute, tout cela aurait été exécuté si Nicolas V eût vécu un peu plus longtemps, car il avait un esprit vaste et résolu et il s'entendait aux arts au point qu'il guidait et dirigeait lui-même les artistes, autant qu'eux le faisaient de lui.

Il voulait, en outre, élever le palais pontifical avec tant de grandeur et de magnificence, avec tant de commodité et d'élégance, qu'il aurait été, tout compte fait, le plus grand et le plus bel édifice de la chrétienté. Il devait servir non seulement à la personne du souverain pontife, mais encore au Sacré Collège des cardinaux qui, étant son conseil et son assistance, auraient été continuellement auprès de lui. Tous les offices, les bureaux de la cour devaient également y être commodément installés. On aurait pu y recevoir les empereurs, les rois, les ducs et les autres princes chrétiens qui, par leurs affaires ou leur dévotion, auraient été appelés auprès du Saint-Siège apostolique. Croira-t-on que Nicolas V voulait faire élever un amphithéâtre pour le couronnement des papes ! plus des jardins, des loges, des aqueducs, des fontaines, des chapelles, des bibliothèques et un conclave qui aurait été aussi commode que beau. En somme, cette édification (je ne sais si je dois lui donner le nom de château, de palais ou de ville) aurait été la plus superbe chose qui eût jamais été faite depuis la création du monde jusqu'à nos jours. Toute cette entreprise resta inachevée, même à peine commencée, à cause de la mort du pape, et le peu qui en fut élevé est reconnaissable à ses armes, deux clefs croisées sur un champ rouge. La cinquième œuvre qu'il avait eu l'idée de construire était l'église de Saint-Pierre, qu'il avait dessein de faire si grande, si riche et si ornée qu'il vaut mieux n'en rien dire, de peur de n'en donner, malgré tous nos efforts, qu'une bien faible idée, d'autant plus que le modèle a été perdu et que l'édifice a été élevé autrement par d'autres architectes. Tous les dessins et modèles furent demandés au génie et à l'industrie de Bernardo Rossellino (1).

Pour revenir à Antonio, que nous avons quitté pour traiter un si beau sujet, il exécuta des sculptures vers l'an 1490 (2).

(1) Mort et enterré le 23 septembre 1464 à Santa Maria del Fiore (Livre des Morts de Florence).

(2) Erreur manifeste.

## Desiderio da SETTIGNANO

*Sculpteur, né en 1428, mort en 1464*

Desiderio (1) naquit, suivant les uns, à Settignano, à deux milles de Florence ; d'autres le croient Florentin. Du reste, peu importe ; de Settignano à Florence la distance n'est pas grande. Il imita la manière de Donato, bien qu'il eût de nature beaucoup de grâce et d'élégance, tel qu'on le voit dans ses têtes de femmes et d'enfants. Dans sa jeunesse, il fit le piédestal (2) du David de Donato, qui est dans le palais du duc, à Florence, et il l'orna de harpies en marbre et de rinceaux en bronze très gracieux et bien compris. Sur la façade de la maison Gianfigliuzzi (3), il sculpta un grand écusson, avec un très beau lion, et, au Carmine, dans la chapelle Brancacci, un ange en bois (4). A San Lorenzo, il termina la décoration en marbre de la chapelle du Saint-Sacrement (5), qu'il conduisit à bonne fin avec un soin extrême. A Santa Maria Novella, il fit en marbre le tombeau de la Beata Villana (6), avec de petits anges très gracieux, et la statue de la bienheureuse qui présente l'image du sommeil plutôt que celle de la mort. Dans le couvent des religieuses delle Murate, il plaça dans un tabernacle, au-dessus d'une colonne, une petite Vierge (7), si élégante et si gracieuse, que l'ensemble est très estimé et très précieux. Il fit encore à San Pier Maggiore le tabernacle en marbre du Saint-Sacrement (8), avec le même soin qu'il mettait dans toutes ses œuvres, et, bien qu'il n'y ait pas de figures, ou y remarque néanmoins une belle manière et une grâce infinie.

Il fit, d'après nature, le buste en marbre de la Marietta degli Strozzi (9), qui était fort belle, et qu'il reproduisit parfaitement. On

(1) Né à Settignano, fils de Bartolommeo Ferro di Francesco, tailleur de pierres. Né en 1428, d'après sa déclaration au Catasto de 1457, dans laquelle il se déclare âgé de 29 ans.

(2) N'existe plus.

(3) Sur le Lung' Arno, entre les Ponts Santa Trinità et alla Carraia. L'écusson existe encore sur un des côtés du palais.

(4) Sculpture perdue.

(5) Existe encore.

(6) Œuvre restituée à Bernardo Rossellino ; on a encore le contrat d'allocation fait en 1451.

(7) Existe encore, en mauvais état, dans un petit oratoire à côté du couvent, dédié à S. M. della Neve.

(8) Sculpture perdue.

(9) L'original est toujours dans le palais Strozzi. Une réplique avec quelques variantes a été achetée, en 1842, par le Musée de Berlin.



lui doit le tombeau de Messer Carlo Marzuppini d'Arezzo, à Santa Croce (1). Cette œuvre excita l'admiration de tous les artistes et des connaisseurs, dans le temps, comme encore maintenant ; il sculpta sur le sarcophage des feuillages, auxquels on peut reprocher un peu de sécheresse et de raideur, mais qui furent très admirés, parce qu'on n'avait pas encore découvert beaucoup d'antiquités. Entre autres détails remarquables, il y a encore des ailes qui servent d'ornement à une niche, au bas du sarcophage ; elles paraissent plutôt en plumes qu'en marbre, résultat difficile à atteindre avec le ciseau. On y voit encore quelques enfants, des anges, la statue du mort et un beau médaillon de la Vierge, qui complètent ce monument, au pied duquel il plaça une grande pierre tombale représentant, en bas-relief, Messer Giorgio (2), célèbre docteur et secrétaire de la République de Florence. Parmi d'autres bas-reliefs, en marbre, de sa main, et dont quelques-uns sont dans la garde-robe du duc Cosme, il y a, en particulier, un médaillon contenant le tête de Notre-Seigneur et de saint Jean-Baptiste, enfant (3).

La mort le frappa prématurément, à l'âge de 28 ans (4). Sa perte fut vivement sentie par tous ceux qui espéraient le voir dans sa vieillesse parvenir à la perfection. Ses parents et de nombreux amis assistèrent à ses funérailles, dans l'église des Servi.

Les sculptures de Desiderio datent de l'an 1485 (5). Il laissa ébauchée une sainte Madeleine pénitente, qui fut achevée par Benedetto da Maiano et qui est actuellement à Santa Trinità, de Florence, à main droite, en entrant dans l'église (6). Cette statue est aussi belle qu'on peut l'imaginer.

(1) Existe encore.

(2) Gregorio Marzuppini, père de Carlo, dont la tombe est très abîmée. Il était secrétaire de Charles VI, roi de France.

(3) Sculpture perdue. Un médaillon analogue en marbre se trouve dans la collection de la marquise Arconati Visconti à Paris.

(4) Mort à 36 ans, le 16 janvier 1464 et enterré à San Pier Maggiore. [Livre des Morts de Florence.]

(5) Erreur manifeste.

(6) Encore en place.

## MINO da FIESOLE

*Né en 1431, mort en 1484*

Mino (1), sculpteur de Fiesole, avait l'esprit apte à faire tout ce qu'il voulait ; mais amoureux de la manière de Desiderio da Settignano, son maître, à cause de la grâce que celui-ci donnait à ses figures de femmes et d'enfants et qui lui sembla supérieure à la nature, il resta toujours en arrière de celle-ci, ne cherchant pas et considérant comme superflu de se rapprocher des choses naturelles qu'il jugeait inutiles. Aussi, fut-il plus gracieux que profond dans son art.

Sur la montagne donc de Fiesole, cité très ancienne, voisine de Florence, naquit Mino di Giovanni, sculpteur. Placé auprès de Desiderio da Settignano, jeune homme excellent dans la sculpture, pour y apprendre l'art de tailler les pierres, comme y ayant de l'inclination, tout en se livrant à ce métier, il s'exerçait à modeler, en terre, les objets que Desiderio avait sculptés en marbre et il les faisait si semblables que son maître, le jugeant apte à faire des progrès, s'occupa particulièrement de lui et le mit à travailler, en marbre, sur ses propres œuvres. Dans ce travail, Mino faisait toujours extrêmement attention à conserver la ressemblance. Ses progrès furent très rapides et, comme il était en train de devenir tout à fait habile, son malheur voulut que Desiderio passât à une meilleure vie. Cette perte fut d'un grand dommage pour Mino qui, comme désespéré, quitta Florence et s'en alla à Rome, où il aida des maîtres à sculpter, en marbre, des tombeaux de cardinaux qui, après avoir été longtemps dans l'église de Saint-Pierre, ont été jetés à terre, pour la nouvelle construction. Il fut alors reconnu pour un maître très habile ; le cardinal Jérôme d'Estouteville, auquel sa manière plaisait, le chargea d'élever, à Sainte-Marie-Majeure, l'autel en marbre où se trouve le corps de saint Jérôme et de l'orner de bas-reliefs, représentant divers traits de la vie de ce saint (2), travail qu'il exécuta à la perfection et dans lequel il introduisit le portrait du cardinal.

A cette époque, le pape Paul II, Vénitien, faisant construire son palais de San Marco, employa Mino à sculpter quelques armoiries.

(1) Di Giovanni di Mino, né à Poppi en 1431 [déclaration au Castato de 1470] ; inscrit à la matricule des maîtres en pierre et en bois, le 15 juillet 1464 : *Minus Johannis Mini de Pupio, habitator in populo Sancte Marie in campo intagliator*.

(2) Ces bas-reliefs n'existent plus.

Après la mort du pape (1), il dut faire son tombeau qu'il termina après deux années de travail et qui fut placé à Saint-Pierre : on le regarda alors comme la sépulture la plus riche en ornements et en figures qui ait été élevée à un pape. Elle fut jetée à terre par Bramante, lors de la destruction du vieux Saint-Pierre et elle resta ensevelie dans les gravats pendant plusieurs années. En 1547, elle fut rétablie par quelques Vénitiens, à Saint-Pierre, sur une paroi voisine de la chapelle du pape Innocent (2).

Mino, ayant acquis, à Rome, un grand renom, à cause de ce monument et pour le tombeau (3) qu'il fit à la Minerva et qui est surmonté de la statue en marbre de Francesco Tornabuoni, retourna à Fiesole, avec une grosse somme d'argent et s'y maria. Il ne se passa pas beaucoup de temps qu'il fit, pour les religieuses delle Murate, avec tout le soin dont il était capable, un tabernacle de marbre en demi-relief, destiné à renfermer le Saint-Sacrement (4). Il ne l'avait pas encore fixé au mur, quand les religieuses de Sant' Ambruogio, qui étaient désireuses de faire exécuter une œuvre semblable de composition, mais plus riche d'ornement, pour y tenir enfermée la relique du miracle du Saint-Sacrement (5), et qui avaient appris l'habileté de Mino, lui confièrent ce travail (6). Il les satisfit si bien qu'elles lui donnèrent tout ce qu'il demanda pour le prix de cet ouvrage.

Peu après, à la demande de Messer Diotisalvi Neroni, il entreprit un petit bas-relief, représentant la Vierge tenant son Fils, entre saint Laurent et saint Léonard (7); cette œuvre était destinée aux prêtres ou au chapitre de San Lorenzo, mais elle est restée dans la sacristie de la Badia. Pour ces moines, il sculpta en relief une Madone et l'Enfant Jésus (8) dans un cadre circulaire, en marbre, qu'ils placèrent au-dessus de la porte principale de leur église. Il plut généralement, et attira à Mino la commande d'un tombeau pour le magnifique

(1) En 1471.

(2) Actuellement dans la Grotte Vaticane; tombeau commandé par Marco Barbo, cardinal de San Marco et neveu de Paul II.

(3) Existe encore; attribution douteuse, Francesco Tornabuoni étant mort après 1513.

(4) Actuellement dans le noviciat de Santa Croce, signé OPVS MINI.

(5) Voir pour ce miracle, survenu en 1230, Giovanni Villani, livre VI, chap. VIII.

(6) En place, signé OPVS MINI; commandé, le 22 août 1481, par Madonna Maria Barbadori, abbesse de Sant' Ambruogio, pour 160 florins *di suggello*.

(7) Existe encore à la Badia, dans une petite chapelle du premier étage.

(8) Au Musée National.

Messer Bernardo, chevalier des Giugni (1), qui, pour avoir été une personne honorable et très estimée, obtint cet hommage de la part de ses frères. Outre le sarcophage et la statue du mort représenté au naturel, Mino exécuta une figure de la Justice, qui rappellerait complètement la manière de Desiderio, si ses draperies n'était pas mesquinement attaquées au ciseau.

Cette œuvre fut cause que l'abbé et les moines de la Badia, où fut placé ce tombeau, lui donnèrent à faire le monument (2) du comte Ugo, fils du marquis Hubert de Brandebourg, qui laissa à la Badia quantité de biens et de privilèges. Désireux donc de l'honorer le mieux qu'ils pourraient, ils firent faire à Mino, en marbre de Carrare, un mausolée qui est la plus belle œuvre sortie de ses mains. On y voit quelques enfants soutenant les armes du comte, qui sont campés fièrement et avec une grâce toute enfantine ; outre la statue du comte, couchée sur la bière, il y a au-dessus la figure de la Charité, environnée d'enfants, qui est d'un travail très soigné et s'accorde parfaitement avec le reste. On peut en dire autant d'une Madone tenant l'Enfant Jésus et contenue dans un demi-cintre, que Mino s'efforça de faire la plus semblable qu'il put à la manière de Desiderio. Certes, s'il s'était plus aidé de la nature et s'il avait plus étudié, il est hors de doute qu'il aurait fait de grands profits dans l'art. Ce mausolée coûta 1.600 livres et fut achevé en 1481 (3), pour la plus grande renommée de l'auteur.

On lui commanda peu après, dans une chapelle de l'évêché de Fiesole, près du chœur, à main droite en montant les degrés, un autre tombeau, pour Leonardo Salutati, évêque de cette ville (4). Il le représenta, en habits sacerdotaux, semblable au vif autant qu'il est possible. Il sculpta, en marbre, pour le même évêque, une tête de Christ, de grandeur naturelle, très bien travaillée, qui resta à l'hôpital degli Innocenti (5), entre les autres choses de son héritage.

Dans l'église paroissiale de Prato, Mino fit une chaire (6) entièrement en marbre, sur laquelle sont représentés des sujets tirés de la vie de la Vierge, exécutés avec grand soin et si bien assemblés, que toute

(1) Mort en 1466 ; ce tombeau existe encore.

(2) Tombeau commandé en 1469 pour 1.600 livres ; existe encore.

(3) Date portée sur l'épithaphe.

(4) Mort en 1466 ; ce tombeau, qui existe encore, fut commandé par l'évêque de son vivant. Signé OPVS MINI. Il y a, en face du tombeau, un grand autel, en marbre, également de Mino.

(5) Y est encore, dans le bureau de la garde-robe.

(6) Elle lui fut commandée conjointement avec Antonio Rossellino ; terminée en 1473. En place.

l'œuvre paraît d'un seul bloc. Cette chaire est placée dans un coin du chœur, presque au milieu de l'église et repose sur certains ornements dont la composition est due au même Mino.

Il fit le buste de Piero di Lorenzo de' Médici et celui de sa femme, au naturel et très ressemblants (1). On lui doit encore une Vierge en marbre (2) qui est actuellement dans la salle d'audience de l'Art des Fabricants. Il envoya à Pérouse, à Messer Baglione Ribbi, un tabernacle en marbre (3), entre un saint Jean et un saint Jérôme, en demi-relief, qui fut placé à San Piero, dans une chapelle du Saint-Sacrement; ce sont deux bonnes figures de demi-relief. Semblablement, dans le Dôme de Volterra, il y a de lui un tabernacle du Saint-Sacrement entre deux anges (4), cette œuvre est exécutée avec tant de soin qu'à juste titre elle est louée par tous les artistes.

Finalement, Mino voulant, un jour, remuer certaines pierres sans recourir aux aides dont il avait besoin, se fatigua de telle sorte qu'il y gagna une pleurésie dont il mourut (5). Il fut honorablement enseveli, l'an 1486, par ses amis et ses parents, dans le cloître de Fiesole (6).

## Lorenzo COSTA

*Peintre ferrarais, né en 1460, mort en 1535*

Lorenzo Costa, de Ferrare, étant de nature disposé à la peinture et ayant appris que Fra Filippo, Benozzo et d'autres étaient célèbres en Toscane, vint à Florence pour voir leurs œuvres. Comme leur manière lui plut infiniment, il y séjourna plusieurs mois, s'efforçant de les imiter le plus qu'il pourrait, et particulièrement dans le portrait d'après original. Il y réussit si bien, quoique ayant une manière un peu sèche et tranchante, que de retour dans sa patrie il y fit plusieurs ouvrages honorables, comme on peut s'en rendre compte dans le chœur de l'église San Domenico, à Ferrare, qui est tout entier de sa main (7).

(1) Tous deux au Musée National.

(2) Sculpture perdue.

(3) Existe encore, 1473.

(4) Actuellement dans le Baptistère. Signé M.CCCCLXXI. OPVS MINI DE FLORENTIA. Les anges sont dans le Dôme, de chaque côté du grand autel.

(5) Le 11 juillet 1484 (Livre des Morts de Florence et Nécrologe de Sant Ambrogio). Il avait fait son testament la veille.

(6) Erreur, à Sant' Ambrogio, son nom est porté sur une dalle du sol, dans l'église, avec la date 12 juillet 1484.

(7) Le chœur a été détruit.

On y reconnaît l'application qu'il apportait à l'exercice de son art, et la conscience avec laquelle il exécutait ses œuvres. Dans la garde-robe du duc de Ferrare, on voit de sa main plusieurs portraits sur tableaux, peints d'après l'original, qui sont très bien faits et ressemblants. A Ravenne, dans l'église San Domenico, il peignit à l'huile le tableau de la chapelle San Bastiano, et à fresque plusieurs histoires très estimées (1). Étant allé ensuite à Bologne, il peignit, dans la chapelle Mariscotti de l'église San Petronio, un tableau représentant un saint Sébastien attaché à la colonne et percé de flèches, avec d'autres figures (2); cette œuvre, peinte en détrempe, fut la meilleure qu'on eût encore vue dans cette ville. Il est encore l'auteur du tableau de saint Jérôme (3) de la chapelle des Castelli et du saint Vincent (4) de la chapelle des Griffoni; ces deux tableaux sont peints en détrempe. La prédelle du deuxième fut peinte par un de ses élèves, Ercole Grandi, qui se comporta beaucoup mieux que son maître dans son tableau. Dans la chapelle des Rossi de la même église, il peignit la Vierge entre quatre saints, à savoir saint Jacques, saint Georges, saint Sébastien et saint Jérôme (5), qui est la meilleure œuvre et dans la plus douce manière de toutes les œuvres qu'il ait jamais faites.

Étant ensuite entré au service de Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, il peignit pour lui, dans une chambre du palais San Sebastiano, plusieurs sujets, partie à la gouache, partie à l'huile (6). Sur l'un d'eux, il y a la marquise Isabelle, peinte au naturel, et entourée de dames qui, chantant et jouant de diverse manière, font entendre une douce harmonie. Sur un autre est la déesse Latone qui métamorphose, selon la fable, des paysans en grenouilles. Dans le troisième, le marquis Francesco est guidé par Hercule dans le chemin de la vertu, sur la cime d'une montagne consacrée à l'éternité. Sur un autre panneau, on voit le même marquis posé sur un piédestal, en triomphateur, le bâton à la main; autour de lui sont quantité de seigneurs et de serviteurs tenant des drapeaux et pleins de joie à la vue de sa grandeur; parmi eux, il y a un nombre infini de portraits. Il peignit encore, dans la grande salle où sont actuellement les Triomphes de Mantegna, deux panneaux, à savoir un

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Existe encore; attribué également à Cossa.

(3) Existe encore.

(4) Actuellement Casa Aldovrandi.

(5) Existe encore, chapelle Bacciocchi, signée : LAVRENTIS COSTA F. 1492.

(6) Toutes ces peintures ont été détruites en 1630, lors du sac de Mantoue par les Allemands. Le Louvre possède un tableau de Costa, provenant du Studio de la marquise, et qui la représente couronnée par l'Amour.

à chaque extrémité. Le premier, peint à la gouache, renferme des figures nues qui font des sacrifices et allument des feux en l'honneur d'Hercule ; le marquis y est représenté au naturel, avec ses trois fils, Federigo, Ercole et Ferrante, qui, depuis, sont devenus de grands et illustres seigneurs. On y voit également les portraits de quelques grandes dames. L'autre panneau, qui fut peint à l'huile plusieurs années après l'autre et qui fut une des dernières œuvres que peignit Lorenzo, représente le marquis Federigo, devenu homme, le bâton à la main, comme capitaine général de la sainte Église sous Léon X. Il est entouré d'une quantité de seigneurs reproduits par Costa au naturel.

A Bologne, dans le palais de Messer Giovanni Bentivoglio, il fut employé, avec d'autres maîtres, à peindre quelques chambres dont nous ne nous occuperons pas davantage, ce palais ayant été détruit (1). De tous les travaux exécutés par Lorenzo pour les Bentivogli, il ne reste que ses peintures de la chapelle San Jacopo, faites pour Messer Giovanni, et où il représenta, en deux sujets différents, deux Triomphes très beaux (2), avec quantité de portraits.

Il fit encore, dans l'église San Giovanni in Monte, l'an 1497, pour Jacopo Ghedini, dans la chapelle où celui-ci voulut être inhumé après sa mort, un tableau (3) représentant la Vierge entre saint Jean l'évangéliste, saint Augustin et d'autres saints. A San Francesco, il peignit un tableau représentant la Nativité, saint Jacques et saint Antoine de Padoue (4). Il commença, à San Piero, pour Domenico Garganelli, gentilhomme de Bologne, une admirable chapelle ; mais, quelle qu'en fût la raison, après avoir peint quelques figures sur la voûte, il laissa l'œuvre inachevée, quoique y ayant beaucoup peiné.

A Mantoue, outre les peintures qu'il fit pour le marquis, il peignit, dans l'église San Salvestro (5), un tableau de la Vierge ; d'un côté San Salvestro lui recommande le peuple de la cité, de l'autre, on voit quatre saints qui sont : saint Sébastien, saint Paul, sainte Élisabeth et saint Jérôme. D'après ce que l'on sait, ce tableau fut placé dans l'église, après la mort de Costa, qui, ayant passé sa vieillesse à Mantoue, où ses descendants ont toujours demeuré, voulut avoir dans cet édifice un tombeau pour lui et les siens. Il fit encore quantité d'autres peintures,

(1) En 1507, pendant la sédition qui chassa Bentivoglio.

(2) Triomphes de la Vie et de la Mort ; existent encore, plus une grande Vierge.

(3) En place.

(4) N'existe plus.

(5) Eglise détruite en 1788. Le tableau est à Sant' Andrea, signé : COSTA FECIT ET

dont nous ne parlerons pas, car il suffit d'avoir fait mention des meilleures.

Il eut pour élèves Ercole de Ferrare (1), auteur de plusieurs tableaux à Ferrare, et Lodovico Malino (2) de la même ville, qui laissa un Christ disputant avec les Docteurs (3), dans une chapelle voisine de la porte principale de l'église San Francesco, à Bologne.

## Jacopo, Giovanni et Gentile BELLINI

*Peintres vénitiens ; le premier, né en 1400 (?), mort en 1464 (?) ; le second né en 1428 (?), mort en 1516 ; le troisième, né en 1426 (?), mort en 1507.*

Jacopo Bellini (4), peintre vénitien, après avoir été disciple de Gentile da Fabriano, se trouvant en concurrence avec Domenico, le même qui enseigna la peinture à l'huile à Andrea dal Castagno, n'acquit de renom, bien qu'il fît tous ses efforts pour devenir excellent dans son art, qu'après que Domenico eût quitté Venise. Mais se trouvant alors dans cette ville sans concurrent qui pût l'égaliser, son talent et sa réputation s'accrurent de telle sorte qu'il devint le plus grand peintre et le plus estimé de la ville. Et pour que la renommée qu'il avait acquise non seulement se conservât, mais encore allât en augmentant dans sa maison et ses descendants, il eut deux fils heureusement disposés pour l'art et doués d'un bel et bon esprit. L'un fut Giovanni et l'autre Gentile, auquel Jacopo donna ce nom pour le doux souvenir qu'il conservait de l'enseignement paternellement affectueux de Gentile da Fabriano. Quand donc ses fils furent devenus grands, il leur enseigna lui-même, avec soin, les principes du dessin ; mais il ne se passa pas beaucoup de temps que tous deux le dépassèrent de beaucoup, ce que voyant avec joie, il les exhortait sans cesse, leur montrant qu'il désirait les voir, comme on le disait des Toscans, se surmonter l'un l'autre, au fur et à mesure qu'ils venaient à l'art, que

(1) 1462-1531.

(2) De son vrai nom Mazzolino, mort en 1530.

(3) Actuellement au Musée de Berlin. — Le Nécrologe de Mantoue porte, entre autres mentions de mort d'artistes : *5 marzo 1535, Magister Laurentio Costa in contrata Unicornio : morile de fibra et catarro, et fuit infirmus dies 5, de eta de anni 75.* Il naquit donc en 1460.

(4) Dans une requête à la Seigneurie de Florence, du 3 avril 1426, il est dit : *Pro parte Jacobi Petri, pictoris de Venetiis, famuli et discipuli Magistri Gentilini pictoris de Fabriano.*



Giovanni le surpassât d'abord et qu'ensuite Gentile l'emportât sur Giovanni et sur lui-même (1).

Les premiers ouvrages qui donnèrent de la réputation à Jacopo furent les portraits de Giorgio Cornaro et de Caterina, reine de Chypre (2) ; une Passion du Christ qu'il envoya à Vérone (3), renfermant beaucoup de figures et dans laquelle il introduisit son propre portrait ; enfin une Histoire de la Croix qui, dit-on, est aujourd'hui dans l'école de San Giovanni Évangélista (4), toutes œuvres qui furent peintes, ainsi que d'autres, par Jacopo avec l'aide de ses fils. La dernière est sur toile, comme cela a été presque toujours l'habitude des Vénitiens, qui peignirent rarement, comme on le fait autre part, sur des panneaux en bois d'aubier ou de peuplier blanc, arbres qui poussent le long des cours d'eau et dont le bois est vraiment très doux et excellent pour peindre dessus, parce qu'il reste très solide une fois mastiqué dans les joints. Mais, à Venise, on ne fait point de ces panneaux, ou si, par hasard on en fait, on n'emploie que le sapin dont cette ville est abondamment pourvue parce que l'Adige en amène, en abondance, de l'Allemagne, sans parler de celui que fournit l'Esclavonie. Ainsi, on a coutume, à Venise, de peindre sur toile, soit parce qu'elle ne peut se fendre ou devenir vermoulue, soit parce qu'elle se prête à toutes les dimensions, soit enfin parce que les tableaux sur toile peuvent être transportés où l'on veut, sans difficulté ni dépense.

Quoiqu'il en soit Jacopo et Gentile firent leurs premières œuvres sur toile et à cette Histoire de la Croix, Gentile ajouta sept ou huit tableaux (5) où il représenta le miracle de la Croix qui est conservé comme relique dans l'école susdite et dont voici l'histoire. Cette relique étant tombée, je ne sais comment, du haut du Ponte della Paglia dans le canal, quantité de gens, poussés par la vénération qu'ils portaient au bois de la Croix de Jésus-Christ, se jetèrent à l'eau pour la retirer ; mais la volonté de Dieu fut que personne n'était digne de pouvoir la retrouver si ce n'est le frère gardien de cette école (6). Gentile donc représenta cette histoire et traça, en perspective, sur le

(1) Gentile était l'aîné.

(2) Peintures perdues.

(3) C'était une fresque, détruite au XVIII<sup>e</sup> siècle.

(4) N'existe plus.

(5) Il en reste deux sur toile, dont celui sous-mentionné, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise.

(6) Il s'appelait Andrea Vendramino.

grand canal, de nombreuses maisons, le Ponte della Paglia, la place Saint-Marc, avec une longue procession d'hommes et de femmes qui suivent le clergé. On y voit également des gens dans l'eau ou qui vont s'y jeter, quelques-uns à moitié immergés, d'autres dans différentes positions et attitudes remarquables. Finalement, il y représenta le frère gardien retrouvant la Croix. En vérité, dans cette œuvre (1), Gentile fit preuve d'une application et d'un travail extrêmes, si l'on considère l'infinité des figures, les nombreux portraits d'après les originaux, la diminution des figures qui sont dans le lointain et en particulier les portraits de presque tous ceux qui faisaient alors partie de cette école ou confrérie. Le dernier tableau, rempli de belles inventions, représente la Croix remise à sa place ; toutes ces peintures sur toile attirèrent à Gentile un grand renom.

Quelque temps après, Jacopo se sépara de ses fils dont chacun alla se livrer, de son côté, à ses études de l'art. Je ne ferai pas d'autre mention de Jacopo, parce que ses œuvres ne sont pas extraordinaires en comparaison de celles de ses fils et qu'il mourut peu de temps après leur séparation.

Bien que les deux frères se fussent séparés pour vivre chacun de leur côté, ils eurent toujours tant d'affection l'un pour l'autre et pour leur père, que chacun d'eux se faisait inférieur de mérite à l'autre et qu'ils cherchaient ainsi modestement à se vaincre en bonté et en courtoisie non moins qu'en talent.

Les premières productions de Giovanni furent plusieurs portraits d'après l'original, qui plurent beaucoup, particulièrement celui du doge Loredano (2), bien que plusieurs disent que ce fut celui de Giovanni Mozzenigo, frère de Piero, qui fut doge longtemps avant Loredano, et, dans l'église de San Giovanni (3), sur l'autel de sainte Catherine de Sienne, un immense tableau qui représente la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus entre divers saints et ayant à ses pieds trois enfants debout, qui chantent sur un livre. Au-dessus, il fit une voûte en enfoncement ; cette œuvre fut jugée des meilleures qu'on eût encore faites à Venise. Dans l'église San Giobbe, sur l'autel dédié à ce saint, il fit un tableau bien dessiné et d'un beau coloris qui a été

(1) Existe encore, à l'Académie de Venise, signée GENTILIS. BELLINVS. EQVES. FECIT. MCCCC. L'autre est signée de même et datée 1496.

(2) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres.

(3) San Giovanni e Paolo ; ce tableau fut détruit par l'incendie du 16 août 1867, qui détruisit également le Martyre de saint Pierre par Titien.

et est encore justement admiré (1). Il représente la Vierge assise au milieu, sur un siège un peu élevé, et tenant l'enfant Jésus entre saint Job et saint Sébastien nus ; auprès d'eux sont saint Dominique, saint François, saint Jean et saint Augustin ; dans le bas, on voit trois enfants qui font de la musique et ont une grâce infinie.

Plusieurs gentilshommes, poussés par ces œuvres remarquables, estimèrent qu'il fallait profiter de l'occasion qui leur donnait des maîtres si rares et leur faire orner de peintures la salle du Grand Conseil. Ils voulaient qu'on y représentât toutes les magnificences de leur merveilleuse cité, ses grandeurs, les exploits de guerre, les entreprises et autres choses semblables, dignes d'être rappelées par la peinture à la mémoire de ceux qui devaient venir après eux ; en sorte que, à l'utilité et à l'agrément que l'on retire de la lecture de ces histoires, se joignit une impression pareille sur l'œil et sur l'esprit, en voyant retracées par une main experte les images de tant de seigneurs illustres, ainsi que les hauts faits de tant de gentilshommes dignes d'une éternelle renommée.

Il fut donc ordonné par ceux qui gouvernaient la ville que l'œuvre fût allouée à Giovanni et à Gentile, qui allaient chaque jour en augmentant de renommée, et qu'ils eussent à commencer le travail au plus tôt. Il faut savoir qu'Antonio Veneziano, comme on l'a déjà dit dans sa Vie, avait commencé à peindre la même salle longtemps auparavant, et y avait terminé un grand sujet, quand la jalousie de quelques envieux le força à s'en aller et à ne pas continuer autrement cette honorable entreprise. Gentile, soit qu'il eût un meilleur procédé, ou plus de pratique de la peinture sur toile qu'à fresque, soit pour toute autre raison, fit en sorte qu'il obtint facilement de faire ses peintures sur toile. Il représenta dans quatre compartiments les origines de la guerre entre l'empereur Barberousse et la République, ainsi qu'une bataille navale. Finalement, le doge revient, après avoir remporté la victoire, et reçoit du pape l'anneau d'or avec lequel il doit épouser la mer. L'autre paroi fut allouée partie à Giovanni, son frère, et partie à Vivarino, de manière que l'émulation les poussât à produire de plus belles œuvres. A côté de la dernière peinture de Gentile, Vivarino représenta Othon, fils de l'empereur, amenant, par sa médiation, la paix entre les combattants. Le pauvre Vivarino aurait terminé la partie qui lui était affectée pour sa plus grande gloire, mais la fatigue ou sa mauvaise constitution ayant amené sa mort, le travail en resta là ; et, comme

(1) A l'Académie de Venise, signé IOANNES BELLINUS.

ses peintures n'avaient pas leur entière perfection, il fallut que Giovanni Bellini les retouchât sur quelques points. Dans les quatre compartiments que celui-ci exécuta, il représenta l'entrevue du pape Alexandre et de l'empereur Frédéric Barberousse (sujet qui, je ne sais pour quelle cause, dut être refait, mais avec plus de vivacité, par l'excellent peintre Titien) et les fêtes qui succédèrent à la guerre, d'abord à Venise, ensuite à Rome. Comme les peintures de Giovanni, qui sont réellement admirables, plurent infiniment, il avait reçu mission de peindre le reste de la salle, quand il mourut étant déjà vieux (1). Si nous revenons maintenant en arrière, nous dirons que de sa main sortirent quantité d'autres œuvres, à savoir : un tableau qui est actuellement à Pesaro, dans l'église San Domenico, au maître autel (2) ; dans la chapelle San Girolamo de l'église San Zaccheria de Venise, un tableau de la Vierge (3) entourée de saints, et sous une construction représentée avec beaucoup de jugement, et une autre dans la sacristie des Frères Mineurs, dite la Ca Grande, d'un beau dessin et d'un bon style (4). Un tableau analogue est à San Michele di Murano (5), monastère des Camaldules ; à San Francesco della Vigna, couvent des frères del Zoccolo, il y avait, dans la vieille église, un Christ mort d'une telle beauté que Louis XI, roi de France, l'ayant entendu beaucoup vanter, le demanda avec instance aux religieux, qui le lui donnèrent, bien qu'à contre-cœur. A la place de ce Christ on en mit un autre (6) signé du nom de Giovanni, mais pas aussi beau ni si bien exécuté que le premier, et on croit même qu'il a été pour la plus grande partie peint par Girolamo Mocetto, élève de Giovanni. Dans la Confraternità de San Girolamo, il y a une peinture du même Bellino, remplie de petites figures et très estimée (7) ; Messer Giorgio Cornaro a dans sa maison un tableau également très beau qui représente le Christ, Cléophas et Luc (8). Dans la salle du Grand Conseil, dont il a déjà été parlé, il peignit encore, mais non dans le même temps, les Vénitiens faisant sortir du monastère della Carità je ne sais

(1) Giovanni mourut le 15 novembre 1516, et fut enterré à San Giovanni e Paolo. Toutes les peintures faites dans l'Aula du Palais Ducal, tant celles des Bellini que des autres artistes, furent détruites par l'incendie de 1577.

(2) Erreur : ce tableau, qui est un Couronnement de la Vierge, est à San Francesco. Signé IOANNES BELLINVS.

(3) Existe encore.

(4) Existe encore, signée IOANNES BELLINVS F. 1488.

(5) Actuellement église San Pietro e Paolo, signé et daté 1488.

(6) Ajouter : tableau ; c'est une Vierge entre quatre saints, qui existe encore et qui est signée IOANNES BELLINVS MDVII.

(7) Peinture perdue.

(8) Actuellement au Musée de Berlin, signé IOANNES BELLINVS.

quel pape (1), qui, ayant fui à Venise, servit de cuisinier pendant longtemps aux moines de ce couvent : cette peinture renferme plusieurs portraits originaux et d'autres figures très belles. Peu de temps après, plusieurs portraits ayant été apportés par un ambassadeur au Grand Turc causèrent tant d'étonnement et d'admiration à cet empereur, que, bien que les peintures soient interdites par la loi musulmane, il les accepta volontiers, louant infiniment l'art et l'artiste et même demanda qu'on lui en envoyât l'auteur (2). Le Sénat, considérant que Giovanni n'était pas en état de faire le voyage, à cause de son grand âge, outre qu'il ne voulait pas priver la ville d'un homme si illustre qui alors travaillait à la salle du Grand Conseil, résolut de faire partir Gentile (3), étant donné qu'il en ferait autant. Gentile fut donc conduit en toute sécurité par les galères vénitiennes à Constantinople, où il fut présenté par le bailli de la Seigneurie à Mahomet, qui l'accueillit avec bonne grâce et beaucoup de caresses, à cause de la nouveauté de l'événement. Gentile lui présenta une délicate peinture qu'il admira extrêmement, ne pouvant croire qu'un homme eût le pouvoir quasi-divin d'imiter si vivement les choses de la nature. Il ne tarda pas à faire de cet empereur un portrait (4) que l'on regarda comme un miracle, et l'empereur, après avoir vu plusieurs procédés de l'art de la peinture, lui demanda s'il était capable de se peindre lui même. Gentile lui répondit affirmativement et, peu après, lui montra son portrait qui paraissait vivant, ce qui confirma de plus en plus Mahomet dans l'idée que Gentile tenait quelque chose de la divinité. Certes, il n'aurait jamais consenti à son départ, si, comme nous l'avons dit, la loi du Prophète n'eût interdit l'exercice de la peinture chez les Turcs. Soit donc par crainte de faire naître du mécontentement chez ses sujets, soit pour toute autre raison, Mahomet, ayant fait venir un jour Gentile, le fit d'abord remercier des services rendus, puis le loua merveilleusement comme étant un homme excellent et lui dit de demander la grâce qu'il voudrait et qui lui serait certainement accordée. Gentile en homme modeste et bien né, ne demanda autre chose qu'une lettre de recommandation auprès du sérénissime Sénat et de l'illustrissime Seigneurie de Venise, sa patrie, ce que Mahomet fit aussi chaudement qu'il pouvait ; il fut ensuite congédié avec de riches cadeaux et le titre de chevalier. Entre autres dons que l'empereur lui fit à son départ, il lui passa au cou une chaîne travaillée à la turque, du poids de deux cent

(1) Il s'agit peut-être d'Alexandre III.

(2) Le fait est mentionné dans les *Chroniques vénitiennes*, à la date de 1479.

(3) Qui était cependant l'aîné.

(4) Actuellement collection Layard, à Venise, signé et daté 1480.

cinquante ducats d'or, qui se trouve actuellement chez ses héritiers, à Venise.

De retour à Venise, où il fut accueilli avec joie par son frère et, pour ainsi dire, par toute la cité, la Seigneurie lui alloua une provision de 200 écus par an, qui lui fut payée le reste de sa vie. Il fit peu d'ouvrages, après son retour, et il n'était pas loin d'avoir quatre-vingts ans quand il passa à une autre vie, l'an 1501 (1). Il fut honorablement enseveli par son frère à San Giovanni e Paolo.

Giovanni, privé de Gentile qu'il avait toujours tendrement aimé, continua, quoique très âgé, à produire de temps en temps quelque chose, passant ainsi le temps. Comme il s'était mis à faire des portraits, il fut cause que bientôt il n'y eut à Venise personne d'une condition un peu élevée qui ne se fit peindre par lui ou par quelque autre. De là vient que, dans toutes les maisons on voit des portraits. Quantité de gentilshommes possèdent les images de quatre générations d'aïeux, et les plus nobles bien davantage. Il fit pour Messer Bembo, avant qu'il allât résider auprès du pape Léon X, le portrait d'une femme que celui-ci aimait, si beau (2) qu'il mérita d'être célébré par Bembo dans ses vers comme Simone Martini l'avait été par Pétrarque. Entre autres œuvres, pour ne citer que les principales, il fit à Rimini, pour Sigismond Malatesta, un grand tableau (3) représentant une Pietà soutenue par deux enfants. Ce tableau est actuellement dans l'église San Francesco de cette ville. Il fit encore, entre autres portraits, celui de Bartolommeo d'Alviano, général des Vénitiens (4). Giovanni eut de nombreux élèves, car il leur enseignait avec beaucoup d'amitié, entre autres Montagna (5), qui imita sa manière, ainsi que le témoignent les ouvrages qu'il laissa à Padoue et à Venise.

On dit que Giorgone de Castelfranco étudia également avec lui, pour les premiers principes de l'art. Finalement Giovanni étant parvenu à l'âge de quatre-vingt-dix ans, mourut de vieillesse laissant un nom que ses œuvres ont rendu immortel. Il fut honorablement enseveli dans la même église et dans le même tombeau où son frère Gentile avait été déposé.

(1) Le 23 février 1507; il fait son testament le 18 février 1507, et dit être *sanus mente et intellectu, licet corpore languens*.

(2) Peinture perdue.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Montagna de Padoue.

## Cosimo ROSSELLI

*Peintre florentin, né en 1439, mort en 1507*

Quoique Cosimo (1) n'ait pas été dans son temps un peintre très habile, ses œuvres, néanmoins, ne manquent pas de mérite. Dans sa jeunesse, il fit, à Florence, un tableau qui est à main droite (2) en entrant dans l'église Sant' Ambruogio et trois figures (3) sur l'arc du couvent des religieuses de San Jacopo dalle Murate. Il peignit encore, dans l'église des Servi, le tableau (4) de la chapelle de Santa Barbara, et, dans la première cour conduisant à l'église, une fresque (5) qui montre saint Philippe recevant l'habit des mains de la Vierge. Pour les religieux de Cestello (6), il exécuta deux tableaux (7) dont l'un fut placé sur leur maître-autel et l'autre dans une de leur chapelles. On lui doit le tableau qui est dans la petite église del Bernardino, à côté de l'entrée de Cestello, et la bannière des enfants de la Compagnia del Bernardino ; la bannière de la Compagnia di San Giorgio, qui représente une Annonciation, est également de lui (8).

Chez les religieuses de Sant' Ambruogio, il peignit la chapelle du miracle du Saint-Sacrement (9) ; cet ouvrage est très beau et regardé comme le meilleur de tous ceux que Cosimo produisit à Florence. Il y représenta une procession passant sur la place de l'église ; l'évêque porte le tabernacle du miracle, accompagné du clergé et d'une multitude de citoyens et de femmes, revêtus des costumes du temps. Parmi une foule de portraits d'après nature, on remarque celui de Pic de la Mirandole, si bien fait qu'il paraît non pas peint, mais vivant. A Lucques, dans l'église San Martino, il peignit une fresque qu'on voit en entrant par la petite porte droite de la façade principale et qui représente Nicodème sculptant un crucifix, le portant par terre jusqu'à

(1) Fils de Lorenzo di Filippo di Rossello ; né en 1439. [Déclarations de 1457 et de 1469.]

(2) Actuellement au troisième autel, à gauche ; c'est une Vierge entourée de saints, peinte à l'âge de 59 ans.

(3) N'existent plus.

(4) Une sainte Barbe, actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(5) La dernière, à gauche en entrant.

(6) Église appelée actuellement S. M. Maddalena de' Pazzi.

(7) De ces deux tableaux, le premier, une Vierge, n'a pas été retrouvé ; l'autre, un Couronnement de la Vierge, est dans la deuxième chapelle, à gauche.

(8) Tableau et bannières n'existent plus.

(9) Cette fresque existe encore, signée : COSIMO ROSELLI F. L'ANNO [1486].

la mer et ensuite dans une barque par mer vers Lucques (1). Dans cette œuvre, il y a plusieurs portraits, particulièrement celui de Paolo Guinigi qu'il tira d'une œuvre en terre cuite faite par Jacopo dalla Fonte ou Cuercia, quand celui-ci fit le tombeau de la femme de Guinigi. A San Marco de Florence, dans la chapelle des tisseurs d'étoffes, il fit un tableau représentant le Christ en croix, entre saint Jean évangéliste, saint Marc, saint Antonin, archevêque de Florence et d'autres figures (2).

Appelé ensuite avec d'autres peintres aux travaux que Sixte IV faisait faire dans la chapelle du palais pontifical (3), il se joignit à Sandro Botticello, à Domenico Ghirlandaio, à l'abbé de San Clemente, à Luca de Cortona et à Pietro Perugino ; il y peignit trois histoires (4), à savoir : Pharaon englouti dans la mer Rouge, la Prédication du Christ sur le rivage de la mer de Tibériade et la dernière Cène des Apôtres avec le Sauveur. Dans le dernier sujet, il mit en raccourci une table et un plafond octogone qui prouvent son habileté dans l'art de la perspective.

On raconte que le pape avait ordonné un prix à décerner à celui qui se serait le mieux comporté dans ces peintures d'après ce qu'il apprécierait. Les peintures étant donc terminées, le pape alla les voir, et chaque peintre s'était ingénié à faire en sorte d'obtenir l'honneur et le prix. Comme Cosimo se sentait faible en invention et en dessin, il avait cherché à cacher son défaut, en couvrant son œuvre de teintes d'outremer très fin, d'autres couleurs vives, et il l'avait rendu éclatante avec beaucoup d'or, en sorte que tout était en pleine lumière, arbres, plantes, draperies, et même les nuages du ciel, s'imaginant que le pape peu connaisseur lui donnerait pour cela le prix de la victoire. Vint le jour où toutes les peintures furent découvertes, la sienne comme les autres. En les voyant, les autres artistes avec de grands éclats de rire et des moqueries le tournèrent en dérision au lieu d'avoir compassion de lui. Mais ils restèrent joués, parce que les couleurs éclatantes firent ce que Cosimo avait prévu : elles éblouirent les yeux du pape, qui s'y entendait peu, mais qui aimait les arts, au point qu'il jugea que Cosimo avait beaucoup mieux opéré que les autres. Il lui fit donner le prix et commanda aux autres de couvrir leurs peintures des meilleurs bleus qu'ils trouveraient, de les frapper d'or, de manière à les

(1) Existe encore ; il s'agit du célèbre *Volto Santo*, conservé à Lucques.

(2) Peinture disparue : c'est peut-être le tableau de la Galerie nationale à Londres.

(3) La chapelle Sixtine.

(4) Qui existent encore.



rendre semblables à celles de Cosimo en coloris et en richesse. Les pauvres peintres, désespérés d'avoir à se plier au peu d'intelligence du saint Père, se mirent à gâter tout ce qu'ils avaient fait de bon, et Cosimo, à son tour, se moqua de ceux qui auparavant s'étaient moqués de ses exploits (1).

De retour à Florence avec une certaine somme, il reprit ses travaux accoutumés, et vécut dans l'aisance, ayant dans sa compagnie Piero, son disciple, qui fut toujours appelé Piero di Cosimo et qui aida son maître dans la chapelle Sixtine, où il fit, entre autres choses, le paysage qui forme le fond de la Prédication du Christ. C'est la meilleure œuvre de la chapelle. Andrea (2) di Cosimo, qui peignit surtout des grotesques, resta également avec Rosselli. Celui-ci se plut à l'alchimie, et comme cela arrive à tous ceux qui s'en occupent, il y dépensa tout ce qu'il avait, en sorte que de l'aisance il tomba dans une extrême pauvreté. Finalement, âgé de 78 ans, il mourut en 1484 (3), à la suite d'une longue maladie, et fut enseveli à Santa Croce par la Compagnia del Bernardino.

## Don BARTOLOMMEO, Abbé de San Clemente et GHERARDO

*Miniaturistes; le premier, né en... (?), mort en... (?); le second, né en 1445,  
mort en 1497*

Don Bartolommeo della Gatta, moine degli Angeli, de l'ordre des Camaldules, à Florence, fut, dès sa jeunesse, très habile dans la miniature et dans l'art du dessin, ainsi que le prouvent les miniatures faites par lui pour les moines de Santa Fiore et Santa Lucilla, dans la Badia d'Arezzo, et en particulier un missel qui fut donné au pape Sixte et dont la première feuille renferme une belle Passion du Christ. Celles qu'on voit à San Martino, dôme de Lucques, sont également de sa main. Peu de temps après avoir achevé ces ouvrages, Bartolommeo fut mis en possession de l'abbaye de San Clemente, à Arezzo,

La peste de 1468 étant survenue et l'ayant forcé à se tenir, comme

(1) Anecdote peu vraisemblable.

(2) Andrea Feltrini, 1474-1548.

(3) Mort le 7 janvier 1507. [Livre des Morts de Florence et Nécrologe de Sant' Ambrogio.] Il avait fait, le 25 novembre 1506, son testament qui ne mentionne pas du tout sa pauvreté.

beaucoup d'autres personnes, renfermé dans son couvent, il se mit à peindre de grandes figures ; et voyant qu'il réussissait dans ce travail, il fit, pour les recteurs de la Confraternità d'Arezzo, un saint Roch recommandant à la Vierge le peuple d'Arezzo (1) ; sur ce tableau, il représenta la place de la ville, la maison de la Confraternità, avec quelques fossoyeurs qui reviennent d'enterrer des morts. Il peignit encore un autre saint Roch (2) dans l'église de San Piero, et, sur le même panneau, la ville d'Arezzo telle qu'elle était alors, bien différente de maintenant. Un troisième saint Roch (3), également de sa main, mais bien supérieur aux deux premiers, est aujourd'hui dans la chapelle des Lippi, dans l'église paroissiale d'Arezzo. Le saint Roch est une figure belle et rare, peut-être la meilleure qu'il ait produite ; la tête et les mains ne sauraient être ni plus belles, ni plus naturelles.

Dans la même ville d'Arezzo, il fit un tableau représentant l'archange Raphaël (4), qui est placé à San Piero, église des frères Servi : dans le même lieu, il fit le portrait du bienheureux Jacopo Filippo da Faenza (5).

Étant allé ensuite à Rome, il peignit une histoire (6) dans la chapelle Sixtine, en compagnie de Luca da Cortona et de Pietro Perugino, et, de retour à Arezzo, il fit, dans la chapelle des Gozzari, dans l'Évêché, un saint Jérôme pénitent (7), dont les membres décharnés, les yeux attentivement fixés sur un crucifix et la poitrine meurtrie montrent quels combats il faut subir pour conserver sa virginité.

Il dessina en outre et conduisit à bonne fin une loggia unissant le palais épiscopal à la cathédrale et au milieu de laquelle Messer Gentile Urbinate, évêque, voulait élever son tombeau, projet que la mort l'empêcha de réaliser.

L'abbé mourut en 1461 (8), à l'âge de 83 ans, et laissa inachevé le temple della Nostra Donna delle Lacrime, dont il avait fait le modèle, et qui fut ensuite terminé par divers maîtres (9). Don Bartolommeo a droit à notre admiration comme miniaturiste, architecte, peintre et

(1) Actuellement à la Pinacothèque du palais communal d'Arezzo ; daté 1479.

(2) Peinture disparue.

(3) A la Pinacothèque d'Arezzo.

(4) N'existe plus.

(5) Perdu.

(6) La Vocation de saint Pierre. — Conjointement avec Perugino.

(7) Actuellement dans la salle capitulaire de l'évêché.

(8) Comparer cette date avec celle de la peste indiquée plus haut.

(9) Entre autres Antonio da San Gallo.

musicien. Il fut enseveli par ses religieux dans son abbaye de San Clemente.

Il fut imité par Gherardo (1), miniaturiste florentin, et par Attavante, appelé aussi Vante, dont les œuvres sont particulièrement à Venise, et dont nous ne parlerons pas, ne les ayant pas vues.

Vraiment, de toutes les choses que l'on cherche à faire perpétuelles en couleurs, aucune ne résiste aux vents et à la pluie, si ce n'est la mosaïque. C'est ce que reconnut dans son temps Laurent (2) l'Ancien de Médicis ; homme d'esprit et amateur des choses antiques, il chercha à remettre en lumière ce qui était caché depuis de longues années, et, comme il s'intéressait grandement à la peinture et à la sculpture, il ne pouvait laisser de côté la mosaïque. Ayant remarqué que Gherardo, miniaturiste et esprit curieux, cherchait à vaincre les difficultés de cet art, il le favorisa grandement, car il accorda toujours son aide à ceux qui annonçaient quelque génie. L'ayant placé auprès de Domenico Ghirlandajo, il lui fit allouer, par les fabriciens de Santa Maria del Fiore, la décoration des chapelles qui se trouvent dans la croisée de l'église (3), en commençant par celle del Sacramento, où repose le corps de San Zanobi. Si la mort ne l'avait arrêté, il aurait produit d'admirables choses avec Domenico, comme on peut en juger par le début de cette chapelle qui resta inachevée.

Outre ses travaux de mosaïque, Gherardo fut un charmant miniaturiste, et il fit aussi de grandes figures peintes au mur. Hors la Porta alla Croce, il y a de sa main un tabernacle peint à fresque et un autre dans l'intérieur de la ville, en haut de la Via Larga, qui est très estimé (4).

Sur la façade de l'église San Gilio, à Santa Maria Nuova, au-dessous de la peinture de la Consécration de cette église par Martin V, œuvre de Lorenzo di Bicci, il représenta le même pape donnant l'habit et de nombreux privilèges au directeur de l'hôpital (5). Pour l'église du même hôpital, pour celle de Santa Maria del Fiore et pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, il enrichit de miniatures une multitude de livres. Ceux de Gherardo, d'Attavante et d'autres maîtres,

(1) Fils de Giovanni di Miniato, tailleur de pierres.

(2) Le Magnifique.

(3) La chapelle de San Zanobi fut allouée à Gherardo, conjointement avec Domenico, David Ghirlandajo et Botticelli, le 18 mai 1491. Le 23 décembre 1491, on leur adjoint Monte, frère de Gherardo. Les travaux furent arrêtés par la mort de Laurent le Magnifique, et il n'en reste rien.

(4) Ces tabernacles existent encore en partie.

(5) Peinture perdue.

que possédait Mathias Corvin, furent achetés, après la mort de ce prince, par Laurent le Magnifique, et augmentèrent la célèbre collection destinée à la bibliothèque que l'on doit au pape Clément VII (1).

De maître miniaturiste étant devenu peintre, Gherardo composa un grand carton pour les Évangélistes qu'il avait à exécuter en mosaïque dans la chapelle de San Zanobi. Avant que Laurent de Médicis lui ait procuré ce travail, pour prouver qu'il entendait la mosaïque et qu'il était capable de travailler sans aide, il fit une tête de San Zanobi (2), grande comme nature, qui est restée à Santa Maria del Fiore, et que l'on expose comme une chose précieuse les jours de solennité (3), sur l'autel dédié à ce saint.

Pendant qu'il travaillait à ces ouvrages, arrivèrent à Florence plusieurs estampes dans la manière allemande, dues à Martin (4) et à Albert Durer. Ce genre de gravure lui plaisant infiniment, il se mit à en copier plusieurs au burin, avec beaucoup de succès. Il peignit aussi quantité de tableaux qu'il envoya hors de Florence. Il y en a un, à Bologne, dans l'église San Domenico, dans la chapelle de sainte Catherine de Sienne, et sur lequel cette sainte est parfaitement représentée (5). A San Marco de Florence, il fit, au-dessus du tableau du Pardon, un demi-cintre plein de figures très gracieuses (6). Autant tout le monde était satisfait de ses ouvrages, autant il en était mécontent lui-même, sauf de ses mosaïques. Dans ce genre de peintures, il fut plutôt le concurrent que le compagnon de Domenico Ghirlandajo, et s'il avait vécu plus longtemps, il serait devenu maître excellent, parce qu'il y travaillait volontiers et qu'il avait retrouvé en grande partie les secrets de cet art.

Plusieurs personnes veulent qu'Attavante ait été disciple de Gherardo, comme Stefano (7), autre miniaturiste florentin. Mais je suis certain, étant donné qu'ils vécurent à la même époque, qu'Attavante fut plutôt l'ami, le compagnon, le contemporain de Gherardo, que son disciple. En mourant, Gherardo laissa tous ses outils et ses procédés à Stefano, qui, s'étant mis à faire de l'architecture, abandonna l'art de la miniature et tout ce qu'il possédait dans ce genre à Boccardino

(1) C'est la Bibliothèque Laurentienne.

(2) Attribution douteuse.

(3) Le jour de la fête de San Zanobi.

(4) Martin Schœngauer.

(5) Tableau de l'école lombarde.

(6) N'existent plus.

(7) Miniaturiste et ingénieur militaire, 1465-1534.

l'Ancien (1), qui enlumina la majeure partie des livres qui sont dans la Badia de Florence. Gherardo mourut à l'âge de 63 ans (2). Ses œuvres datent de l'an 1470 environ.

## Domenico GHIRLANDAJO

*Peintre florentin, né en 1449, mort en 1494*

Domenico (3) di Tommaso del Ghirlandajo qui, pour le mérite, la grandeur et la multitude de ses œuvres, peut être appelé un des principaux et des meilleurs maîtres de son temps, était appelé par la nature à devenir peintre. Malgré l'opposition de celui qui l'avait sous sa garde (comme souvent on empêche de fructifier nos génies, en les occupant à des métiers qui ne leur conviennent pas et en les enlevant à ceux qui leur sont naturellement propres), il s'attira, ainsi qu'aux siens autant de renom que de profit, et il fut le charme de son siècle. Il fut mis, par son père, au métier d'orfèvre, que celui-ci exerçait avec un

(1) 1460-1520.

(2) Mort en 1497, à 52 ans, d'après le testament de son frère Monte, fait en juillet 1497.

L'existence de don Bartolommeo della Gatta est plus que problématique, aucun document de l'époque, émanant soit du couvent degli Angeli soit de l'abbaye de San Clemente, ne parlant de lui. On sait toutefois qu'à cette époque un certain don Piero d'Antonio Dei, originaire de Florence et abbé de San Clemente d'Arezzo, fut peintre.

Gherardo eut deux frères, Bartholommeo, 1442-1494, et Monte, 1449-1529, qui s'occupèrent également de miniatures. Comme œuvres authentiques de Gherardo, il y a un Missel à la Bibliothèque Laurentienne, un Cérémonial au Vatican, fonds Ottonien n° 502, et un Homère à la Bibliothèque de Naples.

Attavante naquit, en 1457, de Gabriello di Vante di Francesco degli Attavanti. On perd sa trace après 1512. Ses œuvres authentiques sont nombreuses ; entre autres, le Missel de la cathédrale de Lyon, peint en 1483 ; un missel romain, fait pour Mathias Corvin, actuellement à la Bibliothèque royale de Bruxelles, 1485. Puis le célèbre manuscrit de la Bibliothèque Marciana ; la Bible de Belem, en Portugal, qui date de 1494. A Florence, deux antiphonaires au Dôme, de 1508 ; un graduel à la Bibliothèque Laurentienne de 1505 ; les *Trionfi e Rime* de Pétrarque, à la Bibliothèque nationale. A Prato, deux antiphonaires, au Dôme, de 1500. Enfin, au Vatican, la Bible Urbinat, écrite et enluminée de 1476 à 1488, et le Missel de Mathias Corvin, fonds d'Urbino n° 112, qui date de 1488.

De Bartholommeo, frère de Gherardo, il ne reste aucun manuscrit enluminé authentique. Mais de Monte, plusieurs ouvrages importants sont conservés au Dôme de Florence et au palais Barberini, à Rome. On lui attribue, avec vraisemblance, la tête de San Zanobi, en mosaïque, conservée au Dôme de Florence.

(3) Domenico Bigordi, né en 1449, d'après la déclaration de son père, faite en 1480. Tommaso était courtier et non pas orfèvre.

certain talent. Tommaso fut le premier qui trouva et fabriqua cet ornement de tête des jeunes filles florentines, qu'on appelle une guirlande, d'où lui resta le nom de Ghirlandajo, non seulement parce qu'il en fut l'inventeur, mais parce qu'il en fabriqua une infinité, toutes fort belles, au point qu'on ne trouvait bien que celles qui sortaient de sa boutique.

Placé donc au métier d'orfèvre, mais ne s'y plaisant pas, Domenico ne cessait de dessiner. Comme il était doué par la nature d'un esprit parfait et d'un goût admirable, avec beaucoup de jugement dans la peinture, tout en s'occupant d'orfèvrerie, il acquit très rapidement une telle facilité dans le dessin qu'il reproduisait, dit-on, les personnes qui passaient devant la boutique et qu'il attrapait du premier coup leur ressemblance, comme on peut s'en rendre compte par ses œuvres où l'on voit quantité de portraits d'une ressemblance extraordinaire.

Il fit ses premières peintures dans l'église d'Ognissanti, où il représenta dans la chapelle Vespucci (1) un Christ mort, avec plusieurs saints, et, au-dessus d'un arc, une Vierge de Miséricorde; dans cette peinture il y a le portrait d'Amerigo Vespucci (2), qui fit la navigation des Indes. Dans le réfectoire du même couvent, il fit une Cène à fresque (3), et à Santa Croce, en entrant dans l'église, à main droite, l'histoire de saint Paulin (4). Ayant acquis par là une grande renommée, il peignit, pour Francesco Sasseti, dans une chapelle de Santa Trinità, des sujets tirés de la vie de saint François (5); cette œuvre, merveilleusement composée, est exécutée avec un soin et une grâce extrêmes. Il y reproduisit le Ponte a Santa Trinità et le palais degli Spini. Sur la première paroi, on voit saint François apparaissant dans les airs et ressuscitant un enfant; les femmes qui le voient renaître manifestent leur joie et leur étonnement, après s'être affligées de le conduire au tombeau. Les religieux, qui sortent de l'église avec les fossoyeurs et suivent la croix, sont reproduits très naturellement, ainsi que d'autres personnages parmi lesquels on reconnaît plusieurs citoyens illustres de la cité. Dans un autre compartiment, Domenico montra saint François refusant l'héritage de son père, Pietro Bernardone, en présence de l'évêque, prenant l'habit de bure et se ceignant de la corde. Sur la paroi du milieu, on voit saint François allant trouver, à Rome,

(1) Les fresques de la chapelle Vespucci existent encore.

(2) Ainsi que ceux de sa famille.

(3) Existe encore, datée MCCCCLXXX.

(4) N'existe plus.

(5) Ces fresques existent encore.

le pape Honorius, pour obtenir la confirmation de la règle de son ordre et lui offrant les roses de janvier. Dans cette scène est représentée la salle du Consistoire, avec les cardinaux assis tout autour et à laquelle aboutissent des escaliers ornés de rampes et occupés par des figures à mi-corps ; parmi celles-ci on remarque le portrait de Laurent l'Ancien de Médicis. Domenico peignit également saint François recevant les stigmates et, dans la dernière scène, sa mort et les frères qui le pleurent ; on en voit un lui baiser les mains avec une affection qu'il serait impossible de mieux exprimer en peinture. Il y a, en outre, un évêque en costume qui, les lunettes sur le nez, chante les vigiles avec tant de naturel, qu'on se rend compte qu'il est peint, simplement parce qu'on ne l'entend pas. Il reproduisit dans deux cadres, qui sont à droite et gauche du tableau de l'autel, les traits de Francesco Sassetti et de Madonna Nera, sa femme (1), à genoux, avec leurs fils, [ceux-ci dans l'histoire de l'enfant ressuscité] et de belles jeunes filles de la même famille, dont je n'ai pu retrouver les noms, revêtues des costumes de l'époque. Sur la voûte, il fit quatre Sibylles et, en dehors de la chapelle, dans l'arc de la paroi antérieure, la Sibylle de Tibur faisant adorer le Christ à l'empereur Auguste (2) ; cette fresque est exécutée avec grande habileté professionnelle et une admirable fraîcheur de coloris. Domenico accompagna ce travail d'un tableau peint de sa main en détrempe, qui représente une Nativité du Christ (3), belle à combler d'étonnement tous les connaisseurs ; il y mit son propre portrait et quelques têtes de bergers, qui sont considérées comme des choses divines.

Il peignit, pour le maître-autel des Jésuites, un tableau (4) renfermant une Vierge tenant l'Enfant Jésus et accompagnée de saints à genoux, entre autres, saint Just, évêque de Volterra (5), à qui l'église est dédiée, San Zanobi, évêque de Florence, un ange Raphaël et un saint Michel couvert d'une armure magnifique. En vérité, Domenico mérite d'être loué pour ce fait, car il fut le premier qui commença à imiter en couleurs certaines garnitures et ornements d'or, qu'on n'avait pas reproduits jusqu'alors et il supprima, en grande partie, ces ornements en relief que l'on faisait à l'or mordant, ou au bol d'Arménie, ce qui était plutôt le fait de fabricants de baldaquins que de bons peintres. Infiniment plus belle que les autres figures est celle de la Vierge, ayant

(1) Au-dessous de laquelle, on lit MCCCCLXXXV, et, sous son mari : XV DECEMBRIS.

(2) Cette fresque est en mauvais état.

(3) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts, datée MCCCCLXXXV.

(4) Actuellement aux Offices.

(5) Archevêque de Lyon.

son Fils au cou et entourée de quatre petits anges. Ce tableau qui, pour une œuvre en détrempe, ne saurait être mieux exécuté, fut placé dans l'église des Jésuites, hors de la Porta a Pinti ; mais, après la ruine de cette église, on le posa dans celle de San Giovanni, à l'intérieur de la Porta a San Pier Gattolini, où est le couvent de cet ordre.

Dans l'église de Cestello, il fit un tableau, terminé par David et Benedetto, ses frères, qui représente la Visitation de la Vierge (1), où l'on remarque plusieurs têtes de femmes fort gracieuses. Dans l'église degli Innocenti, il fit en détrempe une Adoration des Mages (2), très estimée, dans laquelle sont de très belles têtes, d'une physionomie variée, tant de jeunes gens que de vieillards ; on reconnaît particulièrement dans celle de la Vierge toute la beauté pudique et gracieuse que l'art est capable de donner à la mère du Fils de Dieu. Dans le couvent de San Marco, il laissa un tableau (3), dans le transept de l'église, et une Cène (4) peinte à fresque dans l'Hôtellerie. Giovanni Tornabuoni a, dans sa maison, un tableau rond renfermant l'Adoration des Mages (5), qui est exécuté avec grand soin. Au petit hôpital (6), pour Laurent le Magnifique, il peignit une scène de Vulcain, dans laquelle on remarque plusieurs figures nues fabricant, au marteau, des foudres pour Jupiter. A Florence, dans l'église d'Ognissanti, il fit, à fresque, en concurrence de Sandro Botticello, un saint Jérôme (7) entouré de quantité d'instruments et de livres d'étude. Les religieux d'Ognissanti, ayant voulu changer de place le chœur de leur église, ont armé de solides ferrements cette figure et celle de Botticello et les ont transportées, sans aucune lésion, au milieu de l'église (8), près de la porte qui conduit au chœur. Il peignit encore l'arc au-dessus de la porte de Santa Maria Ughi (9) et un petit tabernacle pour l'Arte di Linaiuoli, de plus, un saint Georges, très beau, qui tue le dragon (10), dans la même église d'Ognissanti. Vraiment Domenico entendit parfaitement la manière

(1) Actuellement au Musée du Louvre ; peint en 1491, pour la chapelle de Lorenzo Tornabuoni.

(2) En place, datée MCCCCLXXXVIII.

(3) Disparu.

(4) Existe encore.

(5) Ce tableau, après être resté dans le palais Pandolfini, Via San Gallo, fut ensuite vendu en Angleterre. On croit le retrouver dans une peinture analogue appartenant à M. le docteur H. Haertel, à Leipsick, datée MCCCCLXXXII.

(6) Près de Volterra ; peinture en mauvais état.

(7) Existe encore ; signé 1480.

(8) En 1564.

(9) Église détruite en 1785.

(10) N'existe plus.



de peindre sur le mur et travailla avec une grande facilité, quoique avec beaucoup de fini.

Ayant été ensuite appelé à Rome (1) par le pape Sixte IV, pour peindre avec d'autres maîtres dans la chapelle qui porte son nom, il y représenta le Christ faisant quitter leurs filets à Pierre et à André (2), ainsi que la résurrection du Christ (3), fresque entièrement détruite aujourd'hui, parce qu'elle était au-dessus d'une porte où il fallut remettre une architrave qui se brisa.

A cette époque était à Rome Francesco Tornabuoni, honorable et riche marchand et ami intime de Domenico. Sa femme étant morte en couches et Francesco lui ayant fait élever, dans la Minerva, par Andrea Verrocchio, le tombeau qui convenait à son rang, il voulut, de plus, que Domenico peignît toute la paroi où était adossé le tombeau (4), et y fit, en outre, un petit tableau en détrempe. Domenico représenta alors sur la muraille quatre sujets, dont les deux premiers étaient tirés de la vie de saint Jean-Baptiste et les deux derniers de celle de la Vierge ; ces œuvres furent très admirées.

Francesco éprouva tant de douceur dans le commerce de Domenico, que, lorsque celui-ci revint à Florence, avec honneur et profit, Francesco le recommanda à Giovanni, son parent, en lui écrivant combien Domenico l'avait bien servi et combien le pape avait été satisfait de ses peintures. Ce qu'apprenant Giovanni résolut de l'employer à quelque travail magnifique, qui devait honorer sa mémoire à lui, et attirer à Domenico autant de profit que de renommée.

Par hasard, la grande chapelle de Santa Maria Novella, couvent des frères prêcheurs, autrefois peinte par Andrea Orcagna, était gâtée par l'eau en plusieurs endroits, parce que le toit de la voûte était mal couvert. Déjà divers citoyens avaient voulu la réparer, ou la faire peindre de nouveau, mais les Ricci, à qui elle appartenait, s'y étaient constamment refusés, ne pouvant supporter eux-mêmes une si grande dépense et ne voulant pas permettre à un autre de la faire, pour ne pas perdre leurs droits de patronage et d'armoiries qu'ils tenaient de leurs ancêtres. Giovanni se mit d'accord avec les Ricci, en leur promettant de prendre la dépense à son compte, de leur faire un don quelconque de remerciement, et de placer leurs armes dans le lieu le plus apparent et le plus honorable de la chapelle. Ces conditions ayant été stipulées par un con-

(1) Il y est, en 1475, avec David, son frère.

(2) Existe encore.

(3) Repeinte par Arrigo Fiammingo, sous Grégoire XIII.

(4) Les peintures de Domenico à la Minerva n'existent plus.

trat très rigoureux, Giovanni alloua l'entreprise à Domenico, avec les anciennes peintures qui existaient et ils s'accordèrent pour un prix de 1.200 ducats d'or larges, avec 200 en plus, dans le cas où l'œuvre lui plairait. Domenico se mit donc à l'ouvrage et ne s'arrêta pas avant de l'avoir terminé en quatre ans, l'an 1485 (1), à la grande satisfaction de Giovanni qui se reconnut bien servi et avoua ingénument que Domenico avait bien gagné les 200 ducats de surplus, mais en lui demandant de se contenter du premier prix. Domenico, qui estimait plus la gloire et l'honneur que les richesses, le tint aussitôt pour quitte, lui affirmant qu'il se sentait plus heureux de l'avoir satisfait que de recevoir son argent. Giovanni fit ensuite faire deux grands écus en pierre, l'un portant les armes des Tornaquinsi, l'autre des Tornabuoni, et qu'il fit placer sur les pilastres extérieurs de la chapelle. De plus l'arc fut garni des autres armes de sa famille, distinctes par noms, à savoir outre les deux susdites, celles des Gianichotti, des Popoleschi, Marabottini et Cardinali. Lorsqu'il peignit le tableau de l'autel, il le surmonta d'un arc contenant, dans le cadre doré, un beau tabernacle pour le Saint-Sacrement, sur le fronton duquel cadre il fit un petit écusson d'un quart de brasse avec les armes des propriétaires de la chapelle, c'est-à-dire des Ricci.

Ce fut une belle histoire quand on découvrit la chapelle ; les Ricci cherchèrent avec grand bruit leurs armoiries, et, ne les voyant pas, allèrent, munis de leur contrat, se plaindre au tribunal des Huit. Les Tornabuoni montrèrent que, suivant les termes du contrat, ils les avaient placées dans le lieu le plus apparent et le plus honorable, et, comme les Ricci se récrièrent, disant qu'on ne les voyait pas, on leur répliqua qu'ils avaient tort et qu'il devaient être enchantés d'être voisins du Très Saint-Sacrement. C'est ainsi que les magistrats décidèrent que les choses devaient être comme elles sont maintenant. En faisant ce récit, nous avons voulu montrer que la pauvreté est toujours la dupe de la richesse, et que celle-ci, accompagnée de la prudence, arrive toujours à ses fins, sans être blâmée de personne.

Pour revenir aux belles œuvres de Domenico, il y a, dans cette chapelle d'abord, sur la voûte, les quatre Évangélistes, plus grands que nature, et, sur la paroi de la fenêtre, les histoires de saint Dominique, de saint Pierre martyr, de saint Jean quand il va dans le désert, l'Annonciation de la Vierge, et plusieurs saints, protecteurs de Florence, agencouillés, au-dessus des fenêtres. En bas, à droite, se trouve le portrait

(1) Com mencé en 1485, le travail fut terminé en 1490. Toutes ces fresques existent encore, mais quelques-unes sont très altérées.

d'après nature de Giovanni Tornabuoni, et à gauche, celui de sa femme ; on les dit tous deux très ressemblants. Sur la muraille de droite, l'histoire de la Vierge est distribuée en sept compartiments, dont les six inférieurs aussi larges que la demi paroi, le dernier supérieur étant enfermé dans l'arc de la voûte et deux fois aussi large que chacun de ceux qui sont au-dessous. Il y en a autant pour l'histoire de saint Jean-Baptiste, à gauche.

Le premier compartiment de la paroi droite représente Joachim chassé du temple ; son visage exprime la patience, comme on voit sur ceux des Juifs la haine et le mépris que leur inspiraient les hommes qui venaient au temple, sans avoir d'enfants. Dans cette histoire, il y a, du côté de la fenêtre, quatre personnages peints d'après nature ; celui qui est vieux, rasé, avec un capuchon rouge, est Alesso Baldovinetti, qui enseigna la peinture et la mosaïque à Domenico ; celui qui a la tête nue, la main sur le flanc et une petite veste bleue sous un manteau rouge, est Domenico lui-même, l'auteur des fresques, et qui s'est peint au miroir ; celui qui a une longue chevelure noire et de grosses lèvres est Bastiano da San Gimignano, son disciple et beau-frère ; enfin, celui qui tourne le dos au spectateur et qui est coiffé d'un petit béret, est le peintre David Ghirlandaio, son frère. Tous ceux qui les ont connus disent que leurs portraits sont vivants.

Dans le deuxième compartiment est la Nativité de la Vierge. On y voit, entre autres choses notables dans les constructions et la perspective, une fenêtre qui éclaire la chambre, et qui vraiment trompe celui qui la regarde. Sainte Anne est au lit (1), et quelques femmes viennent la visiter, pendant que les servantes lavent la Vierge avec précaution : celle-ci apporte de l'eau, celle-là prépare les langes, en un mot, chacune s'utilise comme elle peut, tandis que celle qui tient la petite fille la fait rire avec une grâce toute féminine et digne du reste de l'œuvre. Il y a en outre d'autres sentiments exprimés dans les autres figures.

Dans le troisième compartiment, on voit la Vierge montant les degrés du temple : il y a dans ce tableau un édifice qui s'éloigne de l'œil d'une manière très bien entendue, et un homme nu qui fut beaucoup admiré dans ce temps (car on en faisait peu), encore qu'il soit loin de l'entière perfection que l'on a obtenue dans nos jours.

À côté est le Mariage de la Vierge, où Domenico montra la colère de ceux brisant les verges qui n'ont pas fleuri, comme celle de Joseph : ce panneau est rempli de figures dans un édifice bien approprié.

(1) Dans les ornements du lit, il y a inscrit : BIGHORDI, et au-dessous GRILLANDAIO.

Dans le cinquième compartiment, on voit arriver les Mages à Bethléem, avec un grand nombre d'hommes, de chevaux et de dromadaires.

Le suivant, qui est le sixième, représente la cruauté d'Hérode envers les Innocents, où l'on voit une remarquable mêlée de femmes, de soldats et de chevaux, qui les heurtent et les frappent. En vérité, de toutes les peintures de Domenico dans cette chapelle, celle-ci est la meilleure ; elle est exécutée avec jugement et un grand art. On y reconnaît la dureté impie de ceux qui, commandés par Hérode, sans faire attention aux mères, tuent ces pauvres petits enfants ; l'un d'eux, encore attaché à la mamelle, meurt des blessures qu'il a reçues à la gorge, en tétant non moins de sang que de lait, peinture vraiment naturelle et capable de faire revivre la pitié là où elle serait morte. Il y a encore un soldat qui a enlevé de force un enfant et, tandis qu'il le serre en courant et s'apprête à l'égorger, il est saisi aux cheveux par la mère qui le tient avec rage ; il a l'échine courbée en arc, et l'on peut voir en eux trois beaux effets ; la mort de l'enfant qui est étouffé, la fureur du soldat qui, se sentant arrêté si violemment, se venge sur l'enfant, enfin la mère qui, voyant la mort de son fils, pleine de rage et de douleur, s'efforce de ne pas laisser partir le misérable sans châtiment. Toutes ces passions sont rendues plutôt en philosophe qu'en peintre, et montrent au connaisseur que Domenico était certes excellent à son époque.

Dans le septième compartiment, qui a double largeur et forme lunette, sous l'arc de la voûte, on voit la mort de la Vierge et son Assomption, avec un grand nombre d'anges, de figures, de paysages et d'autres ornements, que Domenico excellait à produire abondamment, dans sa manière facile et pratique.

Sur l'autre paroi, où sont les histoires de saint Jean, dans le premier compartiment, tandis que Zaccharie sacrifie au temple, l'ange lui apparaît et le frappe de mutisme pour le punir de son incrédulité. Pour montrer qu'aux sacrifices de tous les temps assistent toujours les personnes les plus notables, et pour rendre son histoire plus remarquable, Domenico y représenta un bon nombre de citoyens de Florence qui gouvernaient cet État, et, entre autres, tous les Tornabuoni, jeunes et vieux. En outre, pour montrer que son époque était riche en toute sorte de mérites, et particulièrement dans les lettres, il y plaça quatre personnages à mi-corps, réunis et causant, au bas de la composition, qui ne sont autres que les hommes les plus instruits qui vivaient alors à Florence. Le premier, revêtu d'un habit de chanoine, est Messer Marsile Ficin ; le second, couvert d'un manteau rouge et le cou entouré d'un ruban noir, est Cristofano Landino ; le troisième est Démétrius de

Grèce, qui se retourne vers eux, et, au milieu, celui qui lève un peu la main est Messer Ange Politien.

Le deuxième compartiment, à côté de l'autre, représente sainte Élisabeth visitant la Vierge ; beaucoup de dames l'accompagnent, en costumes du temps, entre autres Ginevra Benci, qui était alors une très belle jeune fille (1).

Le troisième compartiment, au-dessus du premier, renferme la Naissance de saint Jean, dans laquelle il y a une intention remarquable. Tandis que sainte Élisabeth est au lit, que des voisines viennent la visiter, et que la nourrice assise allaite l'enfant, une femme le lui demande avec gaîté, pour montrer aux autres la nouveauté de ce qui vient d'arriver à la maîtresse de la maison, dans sa vieillesse. Finalement, on voit une belle campagnarde, qui apporte de la villa des fruits et des flacons, suivant l'usage florentin.

Dans le quatrième compartiment, à côté du précédent, Zaccharie encore muet et tout étonné, dans son âme intrépide, d'avoir eu un fils, pour répondre à ceux qui lui demandent son nom, regarde son fils que tient une femme respectueusement agenouillée devant lui, et écrit sur une feuille placée sur son genou : *Giovanni sara il suo nome*, non sans l'admiration de ceux qui l'entourent et qui paraissent se demander si ce qu'ils voient est vrai ou non.

Dans le cinquième compartiment, saint Jean prêche à la foule ; on y remarque l'attention qu'éprouve le peuple, quand il entend des choses nouvelles, et particulièrement, dans les têtes des scribes qui écoutent saint Jean, un certain mépris pour cette loi nouvelle, et comme s'ils l'avaient en haine. Des hommes et des femmes sont assis ou debout, dans des costumes variés.

Dans le sixième compartiment, on voit saint Jean baptiser le Christ. Dans son attitude respectueuse, il montre entièrement la foi que l'on doit porter à ce saint sacrement, et, pour profiter de cette occasion, Domenico représenta plusieurs hommes déjà nus et déchaussés, qui attendent d'être baptisés et montrent leur foi et leur désir peints sur leurs visages. Il y en a un qui ôte ses souliers et qui est la promptitude même.

Dans le dernier compartiment, c'est-à-dire dans la lunette de la voûte, est le somptueux festin d'Hérode, et la danse d'Hérodiade, avec une infinité de serviteurs occupés diversement, et un grand édifice

(1) Elle épousa, en 1472, un Niccolini.

tracé en perspective, qui montre ouvertement la grande habileté de Domenico, non moins que les autres peintures.

Domenico exécuta en détrempe le tableau (1) complètement isolé du maître-autel, et les autres figures qui sont dans les six compartiments ; outre la Madone, qui est assise dans les airs tenant son Fils, et les saints qui les entourent, outre le saint Laurent et le saint Étienne qui sont vraiment vivants, il ne manque que la parole au saint Vincent et au saint Pierre, martyr. A la vérité, une partie de ce tableau resta inachevée, à cause de la mort de Domenico ; il l'avait déjà conduit si avant qu'il ne lui restait plus qu'à terminer quelques figures de la face postérieure, où est peinte la Résurrection du Christ, et trois des figures qui sont dans les compartiments. Le tableau dans son entier fut terminé par Benedetto et David Ghirlandai, ses frères.

Cette chapelle fut considérée comme une œuvre très belle, grandiose et en même temps gracieuse, à cause de la vivacité des couleurs, de la perfection du travail, du peu de retouches à sec, en outre de l'invention et de la composition de toutes les parties. Certes, Domenico mérite de grands éloges en tous points et particulièrement pour la vivacité de ses têtes qui, étant reproduites d'après des originaux, représentent à celui qui les verra les vivantes images de quantité de personnes signalées.

Pour le même Giovanni Tornabuoni, il couvrit de peintures, au Chiasso Maceregli, sa villa située à peu de distance de la ville, une chapelle placée au bord du Terzolle, actuellement à demi-ruinée par le voisinage du cours d'eau, et dont les peintures, bien qu'étant restées longtemps à découvert et continuellement baignées par la pluie ou brûlées par le soleil, ont résisté comme si elles avaient été constamment à couvert, si grande est la valeur de la fresque quand elle est exécutée avec jugement et non retouchée à sec (2).

Il fit encore, dans le palais de la Seigneurie, plusieurs figures de saints florentins (3), avec de beaux ornements, dans la salle où est la merveilleuse horloge de Lorenzo della Volpaia.

Il était tellement ami du travail et désireux de satisfaire toute personne, qu'il avait dit à ses élèves d'accepter toutes les commandes que l'on apporterait à son atelier, si viles qu'elles fussent, ajoutant que s'ils refusaient de s'en charger, il les exécuterait lui-même, de manière

(1) Il a été scié ; la partie antérieure est au musée de Munich. Le revers, représentant la Résurrection du Christ (de la main de ses frères), est au musée de Berlin.

(2) La chapelle et les peintures n'existent plus.

(3) Existents encore.

que personne ne s'en allât mécontent de chez lui. Il se plaignait quand il avait à s'occuper de choses domestiques, et, pour cela, il avait chargé son frère David de veiller au soin de sa maison. Il lui disait : « Laisse-moi travailler, veille à nos affaires : maintenant que je commence à connaître la mode de cet art, je regrette que l'on ne m'ait point donné le circuit des murs de Florence à couvrir de peintures. » Il montrait ainsi un courage invincible et un esprit résolu dans toutes ses actions. A Lucques, il exécuta un tableau renfermant un saint Pierre et un saint Paul, dans l'église San Martino (1), et, hors de Florence, à la Badia de Settimo, deux tableaux en détrempe, dans le transept de l'église, dont il couvrit de fresques la paroi de la grande chapelle (2). A Florence, il peignit un grand nombre de tableaux ronds (3), carrés et d'œuvres diverses qu'on ne peut voir, car elles sont dans des maisons particulières. A Pise, il peignit, entre autres choses, la niche du maître-autel de la cathédrale et la façade de l'Œuvre, où il représenta le roi Charles recommandant la ville de Pise (4). A San Girolamo, église des jésuites (5), il fit deux tableaux en détrempe, celui du maître-autel et un autre. Dans le même endroit, il y a encore de sa main un tableau renfermant saint Roch et saint Sébastien, qui fut donné aux pères par je ne sais quel membre de la famille Médicis ; aussi y ont-ils ajouté les armes du pape Léon X (6).

On dit que, lorsqu'il étudiait les antiquités de Rome, arcs, thermes, colonnes, obélisques, amphithéâtres et aqueducs, il les dessinait si justes, sans règle ni compas et sans les mesurer, que, lorsqu'on mesurait ensuite ses dessins, on les trouvait parfaitement exacts. Reproduisant ainsi à l'œil le Colisée, il plaça une figure debout au bas, dont la mesure donnait exactement celle de l'édifice ; après sa mort, différents maîtres vérifièrent ce fait sur son propre dessin.

Il fit, dans le cimetière de Santa Maria Nuova, au-dessus d'une porte, un saint Michel à fresque (7), en armes et très beau, avec des réverbérations de lumière sur l'armure, chose qui était peu usitée avant lui. A la Badia de Passignano, occupée par des moines de Vallombrosa, il peignit

(1) Actuellement dans la sacristie.

(2) Ces différentes peintures n'existent plus.

(3) Une Adoration des Mages, datée 1492, aux Offices ; un tableau analogue dans le palais Pitti.

(4) Ces peintures sont détruites, ou peu s'en faut.

(5) Église supprimée ; les deux tableaux sont dans l'église Sant' Anna et représentent des Vierges tenant l'Enfant Jésus, entre différents saints.

(6) Également à Sant' Anna.

(7) N'existe plus.

plusieurs œuvres (1), en compagnie de son frère David et de Bastiano da San Gimignano. De retour à Florence, il peignit un tableau pour le seigneur de Carpi, et en envoya un autre (2) à Rimini, à Carlo Malesta, qui le mit dans sa chapelle, à San Domenico. Ce dernier tableau était en détrempe, avec trois personnages très beaux (3) et de petits sujets en dessous : le revers est occupé par des figures en couleur de bronze simulé avec un grand art. Il fit encore deux autres tableaux (4), dans l'abbaye de San Giusto, de l'ordre des Camaldules, hors de Volterra, qui lui furent demandés par Laurent le Magnifique, pour son fils, le cardinal Jean de Mécicis, qui avait cette abbaye en commende, et qui, plus tard, devint pape sous le nom de Léon X. Appelé ensuite à Sienne, par l'entremise de Laurent le Magnifique, qui se porta garant pour la somme de 20.000 ducats, il entreprit de faire en mosaïque la façade du Dôme (5), et il commença le travail avec un grand courage et dans une excellente manière. Mais la mort l'arrêta et l'œuvre resta inachevée, de même que la mort de Laurent empêcha de terminer la décoration en mosaïque de la chapelle San Zanobi, à Florence, que Domenico avait entreprise en compagnie du miniaturiste Gherardo (6). Au-dessus de la porte latérale de Santa Maria del Fiore, qui conduit aux Servi, on voit de Domenico une Annonciation, en mosaïque (7), d'une telle beauté que les maîtres modernes n'ont encore rien produit de mieux. Il avait coutume de dire que la peinture était dans le dessin et que la mosaïque était la vraie peinture pour l'éternité.

Il eut pour élève Bastiano Mainardi, de San Gimignano (8), qui, étant devenu habile dans la fresque, l'aida à peindre la chapelle de Santa Fina (9), à San Gimignano, qui est une belle chose. Domenico jugeant que Bastiano, par ses bons soins et sa gentillesse, était digne d'avoir une de ses sœurs (10) en mariage, leur amitié se changea en parenté. Il lui fit peindre, mais toutefois après avoir composé lui-même le carton, à Santa Croce, dans la chapelle qui appartient aux Baron-

(1) Actuellement disparues.

(2) Représentant divers saints ; actuellement au palais public de Rimini.

(3) Saint Vincent, saint Sébastien et saint Roch.

(4) Il en reste un représentant divers saints ; commandé en 1492 par don Giustio Bonvicini, abbé de San Giusto.

(5) Il s'agit de David, frère de Domenico, d'après un contrat de 1493.

(6) Voir la Vie de Gherardo.

(7) Existe encore ; datée MCCCLXXX, commandée par l'Œuvre, délibération du 10 juillet 1489.

(8) Mort en 1513.

(9) Existe encore.

(10) Alessandra.



celli et aux Bandini, une Madone montant au ciel et, dans le bas, un saint Thomas recevant la ceinture ; c'est une belle œuvre à fresque (1).

Domenico et Bastiano peignirent ensemble à Sienne, dans une chambre du palais degli Spannocchi, plusieurs sujets en détrempe, remplis de petites figures (2), et à Pise, outre la niche déjà mentionnée du Dôme, tout l'arc de cette chapelle plein d'anges, et de même les volets de l'orgue (3) ; ils commencèrent aussi à dorer le plafond.

Au moment où ils allaient entreprendre de grands travaux à Pise et à Sienne, Domenico fut atteint d'une fièvre dont la violence fut telle qu'elle l'enleva en cinq jours. Pendant sa maladie, les Tornabuoni lui envoyèrent 100 ducats d'or pour lui témoigner leur amitié et pour reconnaître les bons offices qu'il avait constamment rendus à Giovanni Tornabuoni et à toute leur famille. Il vécut quarante-quatre ans et fut enseveli à Santa Maria Novella, avec beaucoup de larmes et de regrets, par ses frères et par Ridolfo, son fils. Lorsqu'ils apprirent sa mort, nombre d'excellents peintres étrangers écrivirent à ses parents, en s'attristant de cette mort cruelle. Ses élèves furent David et Benedetto, Bastiano Mainardi, Michel-Ange Buonarroti, Francesco Granacci, Nicolo Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo del Indaco, Baldino et d'autres maîtres, tous Florentins. Il mourut l'an 1493.

Domenico enrichit l'art de la peinture en travaillant la mosaïque d'une manière plus moderne que ne le fit aucun Toscan, parmi tant de maîtres qui s'y essayèrent. C'est ce que montrent ses œuvres, si peu nombreuses qu'elles soient. Aussi mérita-t-il, pour une si grande richesse d'art, d'être grandement honoré et d'être célébré avec des louanges extraordinaires après sa mort (4).

(1) Existe encore.

(2) Peintures inconnues.

(3) Peintures perdues.

(4) Domenico Ghirlandajo mourut le 11 janvier 1494. Extrait du registre des frères de San Paolo, conservé aux Archives de Florence : *Domenico di Tommaso di Churrado Bighordi, dipintore, detto del Grillandaio, mori sabato mattina adi xi di gennaio 1493, di febre pestilenziale, secondo si disse, perche mori in 4 di : e quelli che erano sopra la Peste non vollono vi s'andassi al morto, e non vollo [no] si solterasse il di. Solterossi sabato sera in Santa Maria Novella tra le 24 e l'una ora...* Il s'était marié deux fois et eut neuf enfants, cinq filles et quatre fils ; le second, Ridolfo, fut peintre très estimé, 1483-1561. Les œuvres de David, 1451-1525, et de Benedetto, 1458-1497, sont rares.

## Antonio et Piero POLLAIOLI

*Peintres et sculpteurs florentins ; le premier, né en 1431, mort en 1498 ;  
le second, né en 1443, était déjà mort en 1496*

Ils naquirent (1) à Florence peu d'années l'un après l'autre, d'un père de petite condition et de peu de fortune, qui, reconnaissant à divers indices l'esprit bien doué et subtil de ses fils et n'ayant pas les moyens de les diriger vers les lettres, plaça Antonio au métier d'orfèvre, près de Bartoluccio (2) Ghiberti, maître très habile de cette époque, et fit entrer Piero pour apprendre la peinture, dans l'atelier d'Andrea dal Castagno, qui était alors le meilleur peintre de Florence. Antonio, poussé par Bartoluccio, ayant acquis la manière de monter les bijoux et de cuire au feu les émaux sur argent, était considéré comme le plus habile manieur d'outils dans cet art. En sorte que Lorenzo Ghiberti, qui travaillait alors aux portes de San Giovanni, ayant remarqué la manière d'Antonio, l'attira auprès de lui, avec plusieurs jeunes gens, et le mit à travailler à l'un des festons auxquels il était occupé. Antonio y fit une caille qui existe encore (3), si belle et si parfaite qu'il ne lui manque que le vol. Il ne se passa pas beaucoup de semaines qu'il ne fût reconnu pour le meilleur de tous ceux qui y travaillaient, quant au dessin et à la patience, en même temps que le plus ingénieux et le plus diligent. Son talent et sa réputation s'étant donc accrus, il se sépara de Bartoluccio et de Lorenzo et ouvrit, sur la place del Mercato Nuovo, une boutique d'orfèvrerie magnifique et réputée, dans laquelle il exerça son métier pendant de longues années, dessinant continuellement et faisant en relief des cires et d'autres fantaisies qui, en peu de temps, le firent estimer le premier de son art, ce qu'il était en effet.

Il y avait dans le même temps un autre orfèvre, appelé Maso Finiguerra (4), qui obtint une renommée éclatante et méritée. Dans le travail du burin et dans les nielles, on n'avait encore vu personne qui sût mettre tant de figures dans un grand ou petit espace, ainsi que le prouvent certaines *Paix* (5), travaillées par lui et représentant des sujets extrêmement fins de la Passion du Christ, qu'il exécuta pour San

(1) Fils de Jacopo d'Antonio Benci, marchand de volailles. Leurs dates de naissance sont prises dans les déclarations de leur père en 1433 et en 1457.

(2) Beau-père de Lorenzo Ghiberti.

(3) Sur la porte, face au Dôme, à mi-hauteur et à gauche.

(4) 1426-1464.

(5) On en voit quelques-unes au Musée National.

Giovanni de Florence. Il dessina très bien et abondamment. En concurrence de lui, Antonio fit quelques sujets où il l'égala en travail et le surpassa en dessin. Pour cette raison, les consuls de l'Art des Marchands, voyant son grand talent, décidèrent de lui confier l'exécution de quelques-uns des reliefs en argent, destinés à l'autel de San Giovanni (1); les siens furent si bien réussis qu'on les reconnaît comme meilleurs que tous les autres. Ils représentent le Festin d'Hérode et la danse d'Hérodiade (2); mais le plus beau morceau est le saint Jean, entièrement ciselé, qui est au milieu de l'autel. Les Consuls demandèrent ensuite à Antonio des candélabres d'argent hauts de trois brasses et une croix en proportion; il s'en acquitta avec une telle perfection que cette œuvre a toujours été trouvée merveilleuse par les étrangers et ses compatriotes. Il éprouva des peines incroyables dans ces travaux d'or, d'argent et d'émail. Parmi ces œuvres, il y a quelques *Paix*, à San Giovanni, très belles, qui sont des émaux colorés au feu, en sorte qu'au pinceau on pourrait peu y ajouter; on en voit également, qui sont vraiment miraculeux, dans d'autres églises de Florence, de Rome et ailleurs en Italie. Malheureusement, quantité des émaux sortis des mains des Pollaioli, ou de leurs élèves, ont été mis au feu et détruits, pendant la guerre, pour les besoins de la ville.

Antonio, s'apercevant d'ailleurs que cet art donne peu de renommée à ceux qui l'exercent, se résolut à le quitter, désireux de se faire un nom plus glorieux; ayant un frère, Piero, qui s'adonnait à la peinture, il se mit avec lui pour en apprendre les procédés et savoir se servir des couleurs. La peinture lui paraissait un art si différent de l'orfèvrerie, que, s'il n'avait pas pris si rapidement la résolution d'abandonner entièrement celle-ci, il ne se serait peut-être jamais décidé à se tourner de l'autre côté. Aussi, aiguillonné par le dépit plutôt que par l'intérêt, il apprit, en peu de mois, la pratique du coloris et devint un maître excellent. S'étant donc mis entièrement avec son frère, ils peignirent de concert quantité de peintures; entre autres, comme ils recherchaient beaucoup le coloris, un tableau à l'huile (3) qu'ils firent pour le cardinal de Portogallo, et qui est placé sur l'autel de sa chapelle, à San Miniato, hors de Florence; ils y représentèrent saint Jacques, apôtre, saint

(1) Conservé actuellement au Musée du Dôme.

(2) Reliefs restitués à Antonio di Salvi et Francesco di Giovanni. Le saint Jean est de Michelozzo. Verrochio fit le relief de la Décollation; Cennini fit l'Annonciation de la naissance de saint Jean et Pollaiolo la Nativité. Il ne fit que la base de la Croix, mentionnée plus bas, en 1456.

(3) Actuellement aux Offices.

Eustache et saint Vincent. Piero, en particulier, peignit à l'huile, sur la muraille, d'après la méthode qu'il avait apprise d'Andrea dal Castagno, quelques prophètes (1), dans les angles de la même chapelle, au-dessous de l'architrave, et une Annonciation, avec trois figures, dans un cadre demi-circulaire (2). Pour les capitaines di Parte, Piero peignit à l'huile, dans un cadre demi-circulaire, une Vierge ayant son Fils au cou et entourée d'une frise de séraphins (3). Les deux frères peignirent encore, sur un pilastre de San Michele in Orto, une toile à l'huile représentant l'angé Raphaël et Tobie (4) ; dans la salle de la Mercatanzia où siègent comme tribunal ces magistrats, ils firent plusieurs Vertus (5). Il reproduisit les traits de Messer Pogge, secrétaire de la Seigneurie de Florence, qui écrivit l'histoire de la République, après Messer Leonardo d'Arezzo, et ceux de Giannozzo Manetti, homme savant et très estimé, dans le même lieu du Proconsulat (6), où d'autres maîtres, longtemps auparavant, avaient peint les portraits de Zanobi da Strada, poète florentin, de Donato Acciaiuoli et d'autres.

A San Sebastiano de' Servi, dans la chapelle des Pucci, Antonio peignit le tableau de l'autel, qui est une œuvre rare et excellente (7). Elle renferme des chevaux admirables, des nus, de belles figures en raccourci et le saint Sébastien qui y est représenté sous les traits de Gino, fils de Lodovico Capponi. Ce tableau est l'œuvre la plus estimée qu'Antonio ait jamais peinte. Comme il cherchait à imiter la nature le plus qu'il pouvait, il fit un des archers qui, se baissant pour charger son arbalète, qu'il tient appuyée contre sa poitrine, montre par ses veines et ses muscles gonflés, et en retenant son souffle, toute la force qu'un homme, puissant des bras, peut mettre pour charger cet instrument. Antonio Pucci donna pour ce tableau, qui fut terminé l'an 1475, trois cents écus, en affirmant qu'il payait à peine les couleurs. Antonio, dont le courage fut ainsi accru, fit encore à San Miniato fra le Torri, au dehors de la porte, un saint Christophe, haut de dix brasses, œuvre très belle et exécutée à la moderne (8) ; c'est, dans cette grandeur, la figure la mieux proportionnée qu'on eût faite jusqu'alors. Il peignit

(1) Huit figures en mauvais état.

(2) Restituée à Alesso Baldovinetti. Il n'y a que deux figures.

(3) Tableau perdu.

(4) Actuellement au Musée de Turin.

(5) Actuellement aux Offices, six en tout ; une septième de Botticelli.

(6) Tribunal des Juges et des Notaires ; ces portraits n'existent plus.

(7) A la Galerie Nationale de Londres.

(8) N'existe plus.

ensuite, sur toile, un Crucifix avec saint Antonin (1), qui est placé dans la chapelle de ce saint, à San Marco. Dans le palais de la Seigneurie de Florence, il fit un saint Jean-Baptiste (2), à la porte della Catena et dans la maison des Médicis, pour Laurent l'Ancien, trois tableaux représentant des Hercules, hauts de cinq brasses, étouffant Antée, tuant le lion et abattant l'hydre (3). Pour la Compagnia di Sant' Angelo, à Arezzo, il fit, d'un côté, un Crucifix et de l'autre, sur une toile peinte à l'huile, un saint Michel combattant avec le dragon (4) ; c'est vraiment une œuvre merveilleuse.

Il s'entendait à rendre les nus d'une manière plus moderne que tous les autres peintres qui l'avaient précédé. Il écorcha quantité de cadavres pour voir leur anatomie intérieure, et il fut le premier à montrer la manière de rechercher les muscles qui ont une forme et apparaissent dans les figures. De plusieurs figures nues, entourées d'une chaîne, il composa et grava sur cuivre une Bataille (5) et, après cette gravure, il fit encore d'autres estampes d'une meilleure intaille que toutes celles des maîtres qui avaient travaillé avant lui.

Étant donc devenu célèbre entre les artistes, et le pape Sixte IV étant mort (6), il fut appelé à Rome par Innocent, son successeur (7), qui lui fit faire en métal son tombeau. Ce monument (8), sur lequel il représenta le pape Innocent assis, dans la pose où il se tenait quand il donnait sa bénédiction, fut placé à Saint-Pierre, à côté de la chapelle où l'on conserve la lance du Christ. Antonio est également l'auteur du tombeau de Sixte IV qui, terminé avec une énorme dépense, fut placé au milieu de la chapelle qui porte le nom de ce pape (9), avec une riche ornementation et complètement isolé : il est surmonté de la statue couchée, très bien exécutée. On dit qu'il dessina pour Innocent les plans du palais du Belvédère, qui fut élevé par d'autres, parce qu'il n'avait pas beaucoup de pratique de la construction.

Enfin, étant devenus riches, les deux frères moururent en 1498, peu de temps l'un après l'autre, et furent ensevelis par leurs parents

(1) N'existe plus.

(2) Ibid.

(3) Deux petits tableaux analogues aux Offices.

(4) N'existe plus.

(5) Seule estampe signée : OPUS ANTONII POLLAJOLI FLORENTINI. On lui attribue encore deux autres estampes.

(6) En 1484.

(7) Qui mourut en 1492.

(8) Dans la chapelle della Concezione.

(9) Chapelle del Sacramento ; tombeau signé et daté 1493.

dans l'église San Piero in Vincula. Leur tombeau est à côté de la porte du milieu, à main gauche en entrant dans l'église; il porte leurs deux portraits dans des médaillons en marbre, avec une épitaphe (1).

Antonio fit un bas-relief en métal, très beau, qui représente une bataille de figures nues et qui fut envoyé en Espagne (2); il y en a un moulage en plâtre, à Florence, auprès de tous les artistes. Après sa mort on trouva le dessin et le modèle (3) qu'il avait faits, sur la demande de Lodovico Sforza, pour la statue équestre de Francesco Sforza, duc de Milan. Nous avons de ce dessin deux tracés différents : sur l'un, le cavalier a au-dessous de lui Vérone, sur l'autre (4), tout armé et sur un soubassement orné de batailles, il fait sauter son cheval par dessus un homme armé. Je n'ai pas pu savoir pour quelle raison ces dessins n'ont pas été mis à exécution. Il fit aussi quelques médailles très belles, entre autres celle de la conjuration des Pazzi, sur laquelle il y a les têtes de Laurent et de Julien de Médicis et, sur le revers, le cœur de Santa Maria del Fiore, avec tout l'événement exactement comme il arriva (5). Pareillement, il fit les médailles de quelques pontifes et d'autres œuvres bien connues des artistes.

Antonio avait soixante-deux ans lorsqu'il mourut et son frère Piero soixante-cinq ans. Parmi ses nombreux élèves, on compte Andrea Sansovino. Il eut dans son temps une vie très heureuse, ayant rencontré des papes riches, et sa patrie étant alors à l'apogée de sa fortune et se plaisant à honorer le mérite. Aussi fut-il très estimé et, s'il avait eu des temps contraires, peut-être n'aurait-il pas eu les mêmes résultats fructueux; les révolutions sont, en effet, ennemies des sciences que cultivent les hommes et auxquelles ils prennent de l'intérêt.

On fit sur ses dessins, pour San Giovanni de Florence, deux dalmatiques, une chasuble et une chape de brocart, tissées d'un seul morceau, sans aucune couture (6). Divers traits de la vie de saint Jean forment la bordure et les ornements, et furent divinement brodés par Paolo de Vérone (7), le plus habile artiste en ce genre. Il rendit les figures avec

(1) Ce tombeau existe encore. — Antonio fait son testament le 4 novembre 1496; il y dit que son frère était déjà mort. Antonio mourut le 4 février 1498, à 67 ans; Piero avait probablement 53 ans au moment de sa mort.

(2) Bas-relief inconnu.

(3) Actuellement perdus.

(4) Actuellement au cabinet des estampes de Munich.

(5) Cette description n'est pas tout à fait exacte. Sur chaque face de la médaille, il y a une des deux têtes et au-dessous la représentation de l'événement.

(6) Quelques-unes de ces broderies sont conservées sous verre, dans la sacristie de San Giovanni.

(7) Paolo di Bartolommeo di Manfredi, de Vérone.

l'aiguille, aussi bien qu'Antonio aurait pu le faire avec le pinceau, en sorte que nous ne devons pas avoir moins d'obligation au beau dessin de l'un qu'à l'étonnante patience de l'autre. Cet ouvrage demanda vingt-six années de travail ; les broderies furent exécutées au point serré, qui, outre qu'il donne plus de durée, produit exactement l'effet d'une peinture au pinceau. Cette manière de broder est presque entièrement perdue aujourd'hui ; on a adopté un point plus large, qui est moins durable et moins agréable à l'œil.

---

## Sandro BOTTICELLI

*Peintre florentin, né en 1447, mort en 1510*

Dans le temps où vivait Laurent le Vieux de Médicis, et qui fut vraiment un siècle d'or pour les hommes de génie, florissait Alessandro, appelé Sandro (1), suivant notre usage, et surnommé Botticello, pour la raison que nous verrons plus loin. Il était fils de Mariano Filipepi, citoyen florentin, qui l'éleva avec soin et lui fit apprendre tout ce que l'on enseigne ordinairement aux enfants, avant de les mettre en apprentissage. Bien qu'il apprît facilement tout ce qu'il voulait, il était néanmoins toujours inquiet, et ne se contentait pas des leçons de lecture, d'écriture et d'arithmétique que lui donnait son maître d'école. En sorte que son père, fatigué de son imagination sans cesse en mouvement, le plaça, en désespoir de cause, chez un de ses compères, appelé Botticello, maître alors très compétent dans l'art de l'orfèvrerie. Il y avait à cette époque une très grande familiarité et une fréquentation presque continuelle entre les orfèvres et les peintres, de sorte que Sandro, qui était très adroit de sa personne, et qui s'était consacré tout entier au dessin, se prit de passion pour la peinture et se disposa à s'y adonner. Il s'en ouvrit franchement à son père ; celui-ci, voyant l'inclination de son esprit, l'amena à Fra Filippo del Carmine, peintre très excellent de cette époque, et le mit auprès de lui à apprendre, comme Sandro lui-même le désirait. S'étant donc donné tout entier à cet art, il suivit et imita si exactement son maître, que Fra Filippo le prit en affection, et l'instruisit, de manière qu'il parvint rapidement à un degré de perfection auquel personne ne se serait jamais attendu.

(1) Né en 1447, d'après la déclaration de son père faite en 1480 ; son père était savetier.

Étant très jeune encore, il peignit, dans la Mercatanzia de Florence, une Force (1), entre les tableaux des Vertus qu'exécutaient Antonio et Piero del Pollaiolo.

A Santo Spirito, il fit pour la chapelle des Bardi un tableau qui est travaillé avec soin et parfaitement fini (2); on y remarque des olives et des palmes traitées avec un amour extrême. Dans le couvent des Sœurs converties, il fit un tableau (3), et un autre pour les religieuses de San Barnaba (4). Dans l'église d'Ognissanti, il peignit à fresque, pour la famille Vespucci, un saint Augustin (5), sur la cloison transverse, et à la porte qui donne dans le chœur. Dans cette peinture, il fit tous ses efforts, pour surpasser tous ceux qui peignirent de son temps, en particulier Domenico Ghirlandajo, qui avait fait un saint Jérôme de l'autre côté. Cette œuvre fut réussie, et lui attira de grands éloges, parce qu'il mit dans la tête du saint cette profonde réflexion et cette subtile finesse que l'on rencontre d'ordinaire chez les gens d'étude, et qui sont continuellement absorbés dans l'investigation de choses hautes et difficiles. Comme on l'a dit dans la vie de Ghirlandajo, cette peinture a été changée de place, l'an 1564, sans avoir éprouvé le moindre dommage.

Étant venu en crédit et en réputation, il fut chargé par l'Arte di Porta Santa Maria de faire, à San Marco, sur un tableau, un Couronnement de la Vierge (6), entourée d'un chœur d'anges, qui fut très bien dessiné et exécuté par lui. Dans le palais Médicis, il exécuta pour Laurent l'Ancien différents travaux, et, entre autres, une Pallas, grande comme nature, sur un fond de buissons en flammes (7), et aussi un saint Sébastien (8). A Santa Maria Maggiore, près de la chapelle des Panciatici, on voit de lui une Pietà, très belle, avec quelques petites figures (9). Dans plusieurs maisons de la ville, il fit des tableaux ronds et des femmes nues, desquelles on voit aujourd'hui, à Castello, villa du duc Cosme, deux tableaux représentant : l'un, Vénus sortant de l'onde, et poussée par les vents vers la terre avec les Amours (10), et le deuxième une autre Vénus que les Grâces couronnent de fleurs, allégorie du Prin-

(1) Actuellement aux Offices avec les Vertus des Pollaioli.

(2) C'est la Madone du Musée de Berlin.

(3) Tableau inconnu.

(4) Une Madone à l'Académie des Beaux-Arts.

(5) Existe encore, à droite, en face du saint Jérôme de Ghirlandajo.

(6) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(7) Au Palais Pitti, dans les appartements royaux.

(8) Au Musée de Berlin.

(9) A la Pinacothèque de Munich.

(10) Aux Offices, tableau peint sur toile.



temps (1). Via de' Servi, dans la maison de Giovanni Vespucci, qui appartient aujourd'hui à Piero Salviati, il fit tout autour d'une chambre plusieurs cadres entourés d'ornements en noyer, et qui renferment quantité de figures aussi belles que vivantes. Dans la maison Pucci, il représenta en petites figures la nouvelle de Boccace roulant sur Nastagio degli Onesti, en quatre tableaux (2) de peinture vive et gracieuse, et dans un cadre rond l'Épiphanie (3). Dans une chapelle des moines de Cestello, il fit un tableau de l'Annonciation (4), et, près de la porte latérale de San Pietro Maggiore, un tableau pour Matteo Palmieri, avec un nombre infini de figures ; il représente l'Assomption de la Vierge (5), avec le ciel divisé en zones, où l'on voit les Patriarches, les Prophètes, les Apôtres, les Évangélistes, les Martyrs, les Confesseurs, les Docteurs, les Vierges et les Hiérarchies, le tout sur le dessin qui fut donné à Sandro par Matteo, qui était lettré et homme de talent ; il peignit ce tableau avec une maîtrise et un soin infinis. Dans le bas, Matteo est représenté à genoux, ainsi que sa femme. Bien que cette œuvre soit admirable, et qu'elle eût dû vaincre l'envie, il se trouva pourtant des gens de mauvaise foi et des détracteurs qui, ne pouvant lui nuire autrement, dirent que Matteo et Sandro s'étaient rendus gravement coupables d'hérésie. Que cela fût vrai ou faux (6), je n'ai pas à juger, mais j'estime que les figures que Sandro exécuta sont vraiment dignes d'éloges, qu'il dut éprouver une peine extrême à tracer les cercles des cieux, à peindre séparément tous ces anges, ces figures en raccourci, ou dans diverses positions, enfin que le tout fut exécuté avec un dessin excellent.

A la même époque, il lui fut alloué un petit tableau dont les figures ont trois quarts de brasses, représentant l'Adoration des Mages (7), et qui fut placé à Santa Maria Novella, entre les deux portes, sur la façade principale, à gauche quand on entre par la porte du milieu. Le vieux roi qui baise le pied de Notre-Seigneur, et montre par sa tendresse avoir atteint le but de son long voyage, est le meilleur portrait que l'on puisse trouver de Cosme l'Ancien de Médicis. Le second est Giuliano, père du pape Clément VII ; c'est celui qui se prosterne dévotement devant l'Enfant, et lui offre son présent. Le troisième, également age-

(1) A l'Académie des Beaux-Arts.

(2) Actuellement dans la collection Frédéric R. Leyland, en Angleterre.

(3) Peinture perdue.

(4) Actuellement aux Offices.

(5) A la Galerie nationale de Londres.

(6) L'autel fut interdit et la peinture couverte.

(7) Aux Offices, attribuée aussi à Domenico Ghirlandajo.

nouillée, qui l'adore et le reconnaît pour le Messie véritable, est Giovanni, fils de Cosme. On ne peut décrire la beauté que Sandro mit dans ces têtes ; dans des attitudes diverses, elles sont tournées, les unes de face, les autres de profil, certaines de trois quarts, ou inclinées, outre une diversité de physionomies, chez les jeunes et les vieux, et une originalité de détails qui peuvent faire reconnaître la perfection de son talent professionnel. De plus, il distingua les cours des trois rois, de manière que l'on reconnaît facilement les serviteurs de l'un et de l'autre. Cette œuvre est si admirable pour le coloris, le dessin et la composition, que tout artiste de nos jours en reste stupéfait. Elle lui valut, à Florence et au dehors, tant de renommée que le pape Sixte IV, ayant fait construire une chapelle dans son palais à Rome, et voulant la faire peindre, ordonna qu'il devînt chef de ce travail. Il y peignit de sa main la Tentation du Christ Moïse tuant l'Égyptien et défendant contre les pasteurs madianites les filles de Jethro, et le feu tombant du ciel pendant le sacrifice des fils d'Aaron. Sandro représenta ensuite quelques saints papes dans les niches placées au-dessus de ces fresques (1). Ayant par suite acquis une grande gloire parmi les peintres florentins et autres qui travaillaient dans cette chapelle en même temps que lui, il eut du pape une forte somme d'argent qu'il dépensa en un moment, à Rome, vivant au jour le jour, suivant son habitude. Ayant terminé le travail qui lui était alloué et l'ayant découvert, il revint brusquement à Florence où, en cerveau alambiqué qu'il était, il commenta une partie de Dante et fit une illustration de l'Enfer (2) qu'il mit à l'impression. Travaillant à cet ouvrage, il y perdit beaucoup de temps, et, comme il ne faisait pas autre chose, cela fut cause d'une infinité de désordres dans sa vie. Il fit encore quelques estampes (3) d'après ses dessins, mais dans une mauvaise manière, parce que l'intaille en fut mal faite. Sa meilleure est le Triomphe de la Foi (4), de Fra Girolamo Savonarola de Ferrare, de la secte duquel il fut partisan, au point qu'il abandonna la peinture, et comme il ne possédait aucune ressource, il tomba dans le plus grand embarras. Sectateur obstiné ce parti, et faisant, comme on disait alors, *il Piagnone*, il cessa de travailler, et à la fin il se trouva vieux et pauvre, de telle sorte que, si Laurent de Médicis, pour lequel il avait beaucoup travaillé, surtout dans le petit Hôpital de Volterra, ne l'avait soutenu pendant le reste de

(1) Les trois fresques de Botticelli et ses têtes de pontifes, dans la chapelle Sixtine, existent encore.

(2) Les dessins originaux sont au Musée de Berlin.

(3) Inconnues.

(4) Gravure inconnue ; ce livre fut imprimé en 1516.

sa vie, ainsi que ses amis et nombre de gens de bien affectionnés à son mérite, il serait presque mort de faim. On voit de sa main, à San Francesco, hors de la porta a San Miniato, un tableau rond représentant la Vierge et quelques anges de grandeur naturelle (1), qui fut estimé une œuvre admirable.

Sandro avait un caractère agréable et se plaisait à jouer des tours à ses élèves et à ses amis. On dit aussi qu'il portait une vive amitié à tous ceux qu'il reconnut être studieux dans l'art, et qu'il gagna beaucoup d'argent, mais qu'il perdit tout, soit par insouciance, soit par une mauvaise gestion de ses affaires. Finalement, étant devenu vieux et ne produisant plus, ne pouvant plus marcher qu'à l'aide de deux béquilles, parce qu'il ne se tenait plus droit, il mourut (2), infirme et décrépité, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et fut enterré, l'an 1515, à Ognissanti de Florence.

Dans la garde-robe du duc Cosme, on voit de sa main deux têtes de femmes, de profil, très belles, dont l'une (3) est, dit-on, la maîtresse de Giuliano de Médicis, frère de Laurent, et l'autre Madonna Lucrezia de Tornabuoni, femme de Laurent (4). Dans le même endroit il y a également de la main de Sandro un Bacchus qui, levant avec les deux mains un petit baril, le porte à sa bouche (5) ; c'est une figure très gracieuse. A Pise, dans la chapelle dell' Impagliata du Dôme il commença une Assomption avec un chœur d'anges ; mais comme elle ne lui plaisait pas, il la laissa inachevée. Il fit le tableau du maître-autel, à San Francesco de' Montevarchi (6), et, dans l'église paroissiale d'Empoli, deux anges (7), du côté où est le saint Sébastien de Rossellino. Il fut un des premiers qui trouvèrent la manière de décorer les drapeaux et autres draperies, qu'on appelle le joint, parce que les couleurs ne s'effacent pas et qu'on voit des deux côtés la couleur de l'étoffe. On voit ainsi, fait de sa main, le baldaquin d'Or San Michele (8), plein de Vierges toutes variées et fort belles, ce qui

(1) Deux tableaux analogues sont aux Offices et au Musée du Louvre.

(2) Le 17 mai 1510, d'après le Livre des Morts de Florence. La même année 1510, son père avait acquis un tombeau de famille à Ognissanti, surmonté de ses armes et avec l'inscription S [sepulcro] di *Mariano Filipepi e suor. anno 1510.*

(3) Portrait de la Simonetta. Ce tableau est au palais Pitti, un autre à Berlin, un troisième à Chantilly. Quel est le véritable ?

(4) Femme de Piero et mère de Laurent. Ce tableau est au Musée de Berlin.

(5) Tableau perdu.

(6) Tableau inconnu.

(7) Existents encore.

(8) N'existe plus.

montre combien ce procédé conserve mieux l'étoffe que ne le font les mordants, qui la coupent et lui enlèvent de la durée ; et pourtant le mordant est actuellement bien plus usité qu'autre chose, parce qu'il coûte moins cher.

Sandro dessinait bien, et tellement au-dessus de l'ordinaire que, longtemps après sa mort, les artistes s'ingénierent pour se procurer de ses dessins. Il remplissait ses peintures de nombreuses figures, comme on peut le voir dans les broderies de la garniture de la croix que les Frères de Santa Maria Novella portent en procession, et qui ont été faites sur son dessin. Il mérita donc de grands éloges pour toutes les peintures qu'il fit, et dans lesquelles il voulut mettre autant de soin que d'amour. C'est ainsi qu'il exécuta le tableau précité des Mages, de Santa Maria Novella, qui est merveilleux. Aussi beau est un petit tableau rond (1) de sa main, qu'on voit dans la chambre du prier degli Angeli, à Florence, tableau rempli de figures petites, mais gracieuses, et faites avec de belles considérations. De la même grandeur que le tableau des Mages et de sa main est un tableau que possède Messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, et qui représente la Calomnie d'Apelles ; il est aussi beau qu'il soit possible, et il le donna lui-même à Antonio Segni, son intime ami (2).

---

## Benedetto da MAIANO

*Sculpteur et architecte florentin, né en 1442, mort en 1497*

Benedetto (3) da Maiano, sculpteur florentin, pratiquant dans ses premières années la décoration en bois sculpté, fut regardé dans ce métier comme le maître le plus habile à manier les outils. En particulier, il fut artiste parfait dans ce genre, mis en usage du temps de Filippo Brunelleschi et de Paolo Uccello, de réunir des bois teintés de diverses couleurs et d'en composer des perspectives, des feuillages et d'autres fantaisies, comme on peut le voir dans toutes les armoires de la sacristie de Santa Maria del Fiore, dont il acheva la plus grande partie après la mort de son oncle Giuliano (4), et qu'il couvrit de

(1) Tableau inconnu.

(2) Tableau de petites dimensions, actuellement aux Offices.

(3) Frère cadet de Giuliano da Maiano.

(4) Son frère aîné ; ces armoires sont encore en place.

figures rapportées, de feuillages et d'autres travaux d'une magnificence et d'une beauté extraordinaires. Étant parvenu en grande renommée par la nouveauté de cet art, il fit de nombreux travaux qui furent envoyés en différents pays et à divers princes. Entre autres, le roi Alphonse de Naples lui fit faire l'ornementation d'un cabinet, sous la direction de Giuliano, son oncle, qui était au service du roi pour les œuvres d'architecture. Benedetto se rendit donc à Naples ; mais, comme le séjour de cette ville ne lui plut pas, il retourna à Florence. Peu de temps après, ayant exécuté pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, qui avait à sa cour beaucoup de Florentins et se plaisait aux choses rares, deux coffres ornés de bois assemblés, d'un travail difficile et merveilleux, il se décida à se rendre auprès du roi qui l'appelaient avec beaucoup de faveur. Ayant donc emballé ses coffres et s'étant embarqué avec eux, il s'en alla en Hongrie. Là, s'étant respectueusement présenté au roi, qui l'accueillit avec bienveillance, il fit venir ses coffres, et les ayant fait débiller en présence du roi qui désirait vivement les voir, il s'aperçut que l'humidité et l'air salin avaient amolli la colle, de manière que, lorsqu'on déroula les toiles cirées, presque tout le placage des coffres tomba à terre. Je laisse à penser si Benedetto resta étourdi et sans voix en présence de tant de seigneurs. Toutefois, ayant remis tout le travail ensemble le mieux qu'il put, il fit en sorte que le roi se déclara très satisfait. Mais il prit cet art en dégoût et ne voulut plus s'y livrer, par suite de la honte qu'il en avait éprouvée. Laisant donc toute timidité de côté, il s'adonna à la sculpture dans laquelle il avait déjà, étant à Loreto avec Giuliano, son oncle, fait pour la sacristie un lavabo avec quelques anges en marbre. Avant de quitter la Hongrie, il fit reconnaître au roi, par cet art, que si, à son arrivée, il avait éprouvé une humiliation, la faute en était à ce métier qui était inférieur, et non pas à son esprit qui était élevé et varié. Ayant donc produit quelques œuvres en terre et en marbre qui plurent infiniment au roi, il s'en retourna à Florence où, à peine revenu, il lui fut alloué par la Seigneurie de faire l'ornementation en marbre (1) de la porte de leur salle d'audience ; il y plaça plusieurs enfants qui, avec leurs bras, soutiennent des festons qui sont très beaux, et parmi lesquels la plus remarquable figure est celle du milieu, qui représente un petit saint Jean haut de deux brasses. Pour que toute l'œuvre fût de sa main, il fit les deux battants et y représenta en bois rapportés les deux figures

(1) Actuellement en France, dans une collection particulière, sauf le saint Jean qui est au Musée national.

de Dante et de Pétrarque (1), qui peuvent faire connaître à celui qui n'aurait pas vu d'autre œuvre de Benedetto quel maître rare et excellent il fut. A Santa Maria Novella, il fit ensuite, dans la chapelle qui fut peinte par Filippino, un tombeau en marbre noir, et, dans un médaillon, la Madone avec quelques anges (2), pour Filippo Strozzi l'ancien, dont le portrait en marbre (3) est actuellement dans son palais. Laurent l'Ancien de Médicis lui fit faire également le buste de Giotto (4), qui fut placé, à Santa Maria del Fiore, au-dessus de l'épithaphe de ce peintre ; c'est une remarquable sculpture en marbre. Benedetto étant allé ensuite à Naples, à cause de la mort de Giuliano, son oncle, dont il était héritier, fit quelques travaux pour le roi, et, pour le comte de Terranuova (5), au monastère de Monte Oliveto, un bas-relief en marbre représentant une Annonciation entourée de saints et d'enfants très beaux qui soutiennent des festons. Sur la prédelle de cette œuvre, il exécuta plusieurs bas-reliefs dans une belle manière.

A Faenza, il fit (6) un très beau tombeau en marbre, destiné à recevoir le corps de San Savino, et sur lequel il sculpta, en bas-reliefs, six sujets tirés de la vie du saint, avec beaucoup d'invention et de dessin dans la représentation des édifices et des figures. Avant de partir de la Romagne, on lui donna à faire le portrait de Galeotto Malatesta (7). Il fit encore, je ne sais si c'est avant cette œuvre ou après, le portrait d'Henri VII, roi d'Angleterre (8), d'après un dessin que lui donnèrent des marchands florentins. Les ébauches de ces deux bustes furent retrouvées dans sa maison, après sa mort, avec beaucoup d'autres choses.

Étant finalement de retour à Florence, il fit pour Pietro Mellini (9), citoyen florentin et très riche marchand d'alors, la chaire en marbre (10) de Santa Croce, que je regarde comme le plus beau et le plus précieux

(1) Existent encore ; travail terminé en 1480 par Giuliano da Maiano et le Francione.

(2) En place, dans la chapelle Strozzi.

(3) Actuellement au Louvre, signé intérieurement : BENEDICTVS. DE. MAIANO. FECIT.

(4) L'inscription mentionne qu'il fut commandé par la Seigneurie en 1490 ; en place, à droite en entrant.

(5) Mort en 1490. Sculpture en place.

(6) En 1493 ; ce tombeau existe encore.

(7) N'existe plus.

(8) Ibid.

(9) Le buste de Pietro Mellini par Benedetto est au Musée national. Signé, daté An 1474.

(10) Toujours en place.

monument qui ait jamais été fait en ce genre. En effet, les figures des histoires de saint François sont exécutées avec une telle perfection que l'on ne peut rien demander de plus au marbre. Benedetto y représenta des arbres, des rochers, des édifices, des perspectives ; on voit encore au pied de la chaire son rabattement par terre sous forme de pierre tombale ; le tout fait avec un dessin qu'on ne saurait assez louer. On dit que dans ce travail il eut quelques difficultés avec les fabriciens de Santa Croce, parce que, comme il voulait appuyer sa chaise à une colonne qui reçoit plusieurs arcs de support du toit et percer cette colonne pour y pratiquer l'entrée et l'escalier de la chaire, ceux-ci refusèrent craignant que la colonne ainsi affaiblie par le vide de l'escalier ne pût résister au poids qui la surchargeait et n'entraînât la ruine d'une partie de l'église. Mais comme Mellini leur assura que l'ouvrage se terminerait sans danger pour l'église, ils furent finalement contents. En effet, après avoir extérieurement armé de liens en bronze la colonne, c'est-à-dire la partie qui de la chaire jusqu'en bas est recouverte de pierre forte, Benedetto pratiqua intérieurement l'escalier pour monter à la chaire, et autant il évida la colonne à l'intérieur, autant il la renforça à l'extérieur dans la manière où on la voit à présent.

Plusieurs affirment que Filippo Strozzi l'ancien, voulant faire construire son palais, s'en ouvrit à Benedetto qui lui fit un modèle d'après lequel on commença la construction, mais qui fut terminée par le Cronaca, après la mort de Benedetto. Celui-ci, ayant amassé de quoi vivre, ne voulut plus entreprendre aucun travail en marbre. Il termina, seulement, à Santa Trinità, la sainte Marie-Madeleine (1), commencée par Desiderio da Settignano et fit le Crucifix (2) qui est sur l'autel de Santa Maria del Fiore, ainsi que d'autres analogues. Quant à l'architecture, bien qu'il ait mis la main à peu d'œuvres, il y montra néanmoins autant de jugement de cet art qu'en sculpture, particulièrement dans les trois somptueux plafonds qui furent faits, d'après ses dessins et sur ses conseils, dans le palais de la Seigneurie de Florence (3). Le premier est celui de la salle connue, aujourd'hui, sous le nom de Salle des Deux-Cents et au-dessus de laquelle il s'agissait de disposer non une salle semblable, mais deux chambres, dont l'une, destinée aux audiences, devait être séparée de l'autre par un mur solide percé d'une porte en marbre. Benedetto, pour ne pas diminuer la hauteur de la Salle des

(1) Existe encore.

(2) En bois ; en place.

(3) Ces travaux, commandés le 12 juin 1473, furent faits par Giuliano da Maiano et le Francione.

Deux-cents, opéra de la manière suivante : sur une poutre épaisse d'une brasse et aussi longue que la largeur de la salle, il en attacha une autre, en deux morceaux, de manière qu'il l'élevait ainsi de deux tiers de brasse. Chacune des deux extrémités, parfaitement liées et assemblées, présentait, à côté du mur, deux brasses d'élévation et servait de support à un arc en briques doubles, dont les flancs étaient appuyés contre les murs principaux. Les deux poutres étaient emboîtées et enchaînées avec de solides crampons en fer, de manière à n'en former qu'une seule. En outre, afin d'alléger la charge des poutres du plafond, Benedetto arma l'arc de deux grands étriers de fer, solidement cloués sur les poutres qui les raidissaient et les rendaient capables de soutenir un poids bien plus considérable encore que celui du mur en briques qui n'avait qu'une demi-brasse d'épaisseur. De cette manière, il conserva à la Salle des Deux-Cents toute sa hauteur et parvint à établir au-dessus, dans le même espace, au moyen d'un mur de séparation, la salle connue aujourd'hui sous le nom dell' Oriuolo et la salle d'audience, où le Salviati a peint le triomphe de Camille. Et comme la porte de marbre fut faite double, sur l'arc de celle intérieure, il fit une statue assise de la Justice, en marbre (1), tenant le globe du monde d'une main, et de l'autre une épée, avec l'inscription suivante, sur l'arc : *Diligite justitiam, qui judicatis terram*. Toute cette œuvre fut conduite avec un soin et un art merveilleux.

A la Madonna delle Grazie (2), à peu de distance d'Arezzo, ayant à construire un portique et un escalier, en avant de la porte, il jeta des arcs sur les colonnes; près du toit il établit une architrave, une frise et une corniche, et, pour larmier, il sculpta, en pierre de macigno, une guirlande de rosaces formant une saillie d'une brasse et un tiers; en sorte que, entre la saillie du fronton et la ligne de dentelures et d'oves, placée sous le larmier, on compte deux brasses et demie; en y ajoutant la demi-brasse des tuiles, on a trois brasses environ pour le toit. Dans ce travail, le procédé de Benedetto est digne d'attirer l'attention des artistes. Voulant que le toit avançât en dehors, sans être supporté par des modillons ou par des consoles, il fit ces pierres plates où sont sculptées les rosaces, faisant saillie de leur demi-longueur et l'autre moitié murée solidement. De cette manière, étant contrebutées, elles peuvent supporter, de la partie libre, tout ce qu'on y a superposé jusqu'à nos jours, sans danger pour la construction. Et pour que l'on ne s'aperçut

(1) Qui n'existe plus.

(2) Cette église existe encore, avec quelques marches en moins dans le perron.



pas de la fragmentation de ces dalles formant plafond, il encastra leur extrémité dans une corniche extérieure, de manière que l'œuvre paraît d'un seul morceau. Dans la même église, il fit un plafond couvert de rosaces dorées que l'on admire beaucoup.

Benedetto, ayant acheté un domaine, à un demi-mille de Prato, en sortant par la Porta Fiorentina et en se dirigeant vers Florence, fit sur la grande route, à côté de la porte de son domaine, une très belle petite chapelle (1), dans une niche de laquelle il plaça une Madone, tenant l'Enfant Jésus, modelés en terre, d'une seule couleur, en sorte qu'ils sont aussi beaux que s'ils étaient en marbre. Il en est de même de deux anges, placés au sommet en guise d'ornement, dont chacun tient un chandelier à la main. Sur le devant de l'autel, il y a une Pietà en marbre, avec une Madone et un saint Jean qui est très beau.

A sa mort, il laissa dans sa maison une quantité d'ébauches en terre et en marbre. Finalement, étant âgé de 54 ans, il mourut en 1498 (2) et fut honorablement enseveli à San Lorenzo (3). Il ordonna dans son testament qu'après la mort de quelques-uns de ses parents, tous ses biens passassent à la Compagnia del Bigallo.

## Andrea del VERROCCHIO

*Peintre, orfèvre et sculpteur florentin, né en 1435, mort en 1488*

Andrea del Verrocchio (4), Florentin, fut dans son temps orfèvre, perspectiviste, sculpteur, graveur, peintre et musicien. A la vérité, dans l'art de la sculpture et de la peinture, il eut une manière un peu dure et crue, qu'il parvint à acquérir avec beaucoup de travail, plutôt qu'il ne la tint de nature. Dans sa jeunesse, il s'appliqua aux sciences et particulièrement à la géométrie. Tandis qu'il s'occupait d'orfèvrerie, il fit, outre quantité d'autres choses, quelques boutons de chapes, qui sont à Santa Maria del Fiore de Florence, et des pièces d'argenterie, en particulier une coupe dont la forme extérieure est pleine d'animaux, de feuillages et d'autres fantaisies et qui est bien connue de tous les orfèvres. Sur une autre, également de sa main, il y a une ronde d'enfants qui est très

(1) Ce tabernacle a été transporté dans la cathédrale de Prato.

(2) Le 24 mai 1497.

(3) Voir la Vie de Giuliano da Maiano. Le testament de Benedetto est du 19 avril 1492.

(4) Né en 1435, d'après la déclaration de son père faite au Catasto. Son père s'appelait Michele di Cione et était tuilier.

belle (1). Ayant ainsi donné une preuve de son savoir, il lui fut alloué par l'Art des Marchands de faire deux bas-reliefs, en argent, pour les extrémités de l'autel de San Giovanni (2), qui, une fois mis en place, lui valurent une grande renommée.

A cette époque, il manquait à Rome, sur l'autel de la chapelle papale, plusieurs de ces apôtres en argent qu'on y voit ordinairement, ainsi que d'autres pièces d'argenterie qui avaient été détruites. Appelé par le pape Sixte, Andrea conduisit à bonne fin les travaux que celui-ci lui donna bénévolement à faire, avec beaucoup de soin et de jugement (3). Voyant alors le grand cas que l'on faisait des statues et des autres antiques qui se trouvaient à Rome, où le pape venait de faire placer à Saint-Jean de Latran le fameux cheval de bronze (4), et de ceux que l'on découvrait chaque jour, aussi bien des fragments que des morceaux entiers, il se décida à se tourner vers la sculpture. Abandonnant donc totalement l'orfèvrerie, il se mit à couler en bronze quelques figurines qui furent très louées; aussi, devenant plus hardi, il passa au travail du marbre. La femme de Francesco Tornabuoni étant morte en couches à cette époque, son mari, qui l'avait beaucoup aimée et qui voulait l'honorer après sa mort autant qu'il le pouvait, donna à faire le tombeau à Andrea, qui sculpta sur le sarcophage l'accouchement et la mort de cette dame (5); il fit aussi trois figures représentant trois Vertus qui furent jugées très belles, étant les premières œuvres, en marbre, qui sortaient de sa main; ce tombeau fut placé à la Minerva.

Étant de retour à Florence, avec de l'argent, de la gloire et de la renommée, on lui fit faire, en bronze, un David (6), haut de deux brasses et demie, qui fut placé, une fois terminé, dans le palais, au sommet de l'escalier où était la chaîne, et qui lui attira de grands éloges. Pendant qu'il y travaillait, il fit encore cette Madone, en marbre (7) qui est au-dessus du tombeau de Messer Leonardo Bruni d'Arezzo, à Santa Croce, qu'il avait commencée, étant très jeune, pour Bernardo Rossellini, architecte et sculpteur, qui éleva tout ce

(1) Ses travaux d'orfèvrerie n'existent plus.

(2) Il n'en fit qu'un seul, représentant la Décollation de saint Jean, vers 1477; existe encore au Musée du Dôme.

(3) Les apôtres en argent de Verrocchio n'existent plus.

(4) C'est la statue équestre de Marc-Aurèle, actuellement sur la place du Capitole.

(5) Ce bas-relief est au Musée National de Florence; le reste du tombeau n'existe plus.

(6) Fini en 1476, payé 150 florins larges; actuellement au Musée National. Le dessin initial est aux Offices.

(7) En place.

monument, comme nous l'avons dit ailleurs. Andrea sculpta encore sur une plaque de marbre la demi-figure d'une Vierge tenant l'Enfant Jésus en demi-relief (1), qui était autrefois dans le palais Médicis et qui est aujourd'hui au-dessus d'une porte de la chambre de la duchesse de Florence. Il fit, en bronze, deux têtes, l'une d'Alexandre le Grand, de profil, et l'autre de Darius, toute de fantaisie. Ces demi-reliefs, très différents pour le casque, l'armure et toute chose, furent envoyés par Laurent le Magnifique, avec beaucoup d'autres œuvres, à Mathias Corvin, roi de Hongrie (2).

Ayant acquis par ces travaux la réputation d'un maître excellent, particulièrement dans le travail du métal, auquel il se plaisait beaucoup, il fit, à San Lorenzo, le tombeau isolé en bronze de Giovanni et de Piero, fils de Cosme de Médicis (3). C'est une caisse en porphyre, soutenue par quatre pieds en bronze, avec des feuillages enroulés d'un travail précieux, qui est placée entre la chapelle del Sacramento et la sacristie. Il montra en même temps son talent pour l'architecture, en plaçant ce tombeau dans l'ouverture d'une fenêtre large de cinq brasses et haute de dix environ, et sur un soubassement qui sépare la chapelle del Sacramento de la vieille sacristie. Au dessus de la caisse, pour remplir le vide de la fenêtre jusqu'à la voûte, il plaça une grille à losanges, en cordonnets de bronze très naturels et enrichis sur certains points de festons et d'autres belles fantaisies. Donatello ayant fait, pour le Tribunal des Six della Mercanzia, le tabernacle, en marbre, qui est à Or San Michele, face à l'Oratoire de San Michele, on résolut d'y placer un saint Thomas, en bronze, mettant le doigt dans la plaie du Christ. Ce projet resta longtemps sans exécution parce que, de ceux qui en avaient la direction, les uns voulaient en charger Donatello, d'autres Lorenzo Ghiberti, et il en fut ainsi tant que vécurent ces deux artistes. Finalement, ces deux statues furent allouées à Andrea (4) qui, ayant fait les modèles et les formes, les coula ; elles vinrent si entières et si nettes, que ce fut vraiment une très belle fonte. Il se mit de suite à les réparer, à les terminer et il les amena à une telle perfection que l'on ne saurait rien désirer de mieux. On distingue dans saint Thomas, son incrédulité et son trop grand désir de s'assurer du fait, en même temps que l'amour qui lui fait mettre, d'un beau geste, la main au

(1) Au Musée National.

(2) Ces œuvres ont disparu.

(3) Tombeau en place, commandé par Laurent le Magnifique et son frère. Piero et Giovanni y furent déposés en 1472, puis, en 1559, Laurent le Magnifique et Julien, son frère.

(4) Vers 1478. Terminées en 1483 et payées 800 florins larges. — En place.

côté du Christ : celui-ci, avec une extrême bienveillance, lève le bras et ouvre sa robe pour détruire les doutes de son disciple incrédule. Il présente toute la grâce et la divinité, pour ainsi dire, que l'art peut donner à une figure. En revêtant ces deux figures de draperies très belles et bien appropriées, Andrea montra qu'il entendait cet art aussi bien que Donato, Lorenzo et les autres qui avaient travaillé avant lui. Aussi son œuvre mérita-t-elle d'être placée dans un tabernacle construit par Donato, et d'être toujours tenue depuis en haut prix et en grande estime.

La renommée d'Andrea ne pouvant monter plus haut ni s'accroître dans cet art, en homme à qui il ne suffisait pas d'être excellent dans une seule partie, il se tourna vers la peinture et fit les cartons d'une bataille de figures nues, dessinées à la plume et destinées à être peintes sur une paroi. Il fit pareillement les cartons de quelques tableaux et commença à les exécuter en couleurs; mais quelqu'en soit la cause, ces tableaux restèrent inachevés. Parmi d'autres dessins, il y a quelques têtes de femmes, avec des physionomies et des coiffures que Léonard de Vinci imita toujours, à cause de leur beauté, et deux chevaux, représentés de manière à pouvoir être agrandis avec toutes leurs proportions exactes et sans aucune erreur (1). Il fit encore, pour Laurent de Médicis et pour la fontaine de la villa Careggi, un enfant, en bronze, qui étrangle un poisson; le duc Cosme l'a fait placer sur la fontaine qui est dans la cour de son palais; cet enfant est vraiment merveilleux (2).

Lorsque la coupole de Santa Maria del Fiore fut achevée, on résolut, après de nombreuses discussions, de faire la boule en cuivre qui devait être placée au sommet de l'édifice, d'après le projet laissé par Filippo Brunelleschi. Andrea, qui en fut chargé (3), la fit haute de quatre brasses, et, la posant sur un bouton, l'enchaîna de telle manière qu'on put y fixer avec sécurité la croix. Cet objet terminé fut mis en place avec une belle solennité, à la grande joie du peuple. Il est certain qu'il fallut y consacrer beaucoup de soin et de jugement, parce qu'il était nécessaire de ménager une entrée dans la boule et de l'armer avec assez de solidité pour que les vents ne pussent l'ébranler (4). Comme Andrea ne restait jamais sans rien faire et qu'il travaillait toujours à quelque œuvre de peinture ou de sculpture, il passait quelquefois d'une

(1) Plusieurs dessins au Louvre et au château de Chantilly.

(2) Actuellement dans la cour du Palazzo Vecchio.

(3) Le 10 septembre 1468

(4) Posée en 1471, cette boule fut jetée à terre par la foudre, dans la nuit du 17 janvier 1600, et remplacée, en 1602, par une plus grande.

œuvre à l'autre, afin qu'il éprouvât moins de dégoût (ce qui arrive à beaucoup d'autres) à s'occuper toujours de la même chose. Bien qu'il ne mît point en œuvre les cartons dont nous avons parlé plus haut, il fit néanmoins quelques peintures, entre autres un tableau (1) pour les religieuses de San Domenico, à Florence, dont il fut si content que bientôt après il peignit, à San Salvi, pour les religieux de Vallombrosa, un Baptême du Christ (2). Dans cette œuvre où il fut aidé par Léonard de Vinci, alors très jeune et son disciple, celui-ci peignit un ange infiniment supérieur au reste du tableau, ce qui fut cause qu'Andrea se décida à ne plus toucher à ses pinceaux, Léonard, si jeune, l'ayant surpassé dans son art.

A cette époque (3), les Vénitiens désiraient honorer le grand talent militaire de Bartolommeo de Bergame (4), grâce auquel ils avaient remportés de nombreuses victoires; ce faisant, ils stimulaient aussi leurs autres généraux. Ayant appris la renommée d'Andrea, il l'appelèrent à Venise où il reçut l'ordre de faire en bronze la statue équestre de ce capitaine, destinée à être posée sur la place San Giovanni e Paolo. Andrea, ayant donc fait le modèle du cheval, avait commencé les armatures pour le couler en bronze, quand, par l'entremise de quelques gentils-hommes, il fut décidé que Vellano de Padoue ferait la statue et Andrea le cheval. A cette nouvelle, Andrea, après avoir brisé les jambes et la tête à son modèle, parti, tout indigné, pour Florence, sans souffler mot. Ce qu'apprenant, la Seigneurie lui fit savoir de ne pas avoir la hardiesse de revenir à Venise, sous peine d'avoir la tête tranchée. Andrea répondit qu'il s'en garderait bien, sachant qu'il n'était pas en leur pouvoir de rattacher sur les épaules d'un homme la tête qu'ils en auraient une fois détachée, ni d'en faire une semblable à la sienne, tandis que, ajoutait-il, il lui était facile d'en rendre une à son cheval, beaucoup plus belle que celle qu'il avait brisée. Après cette réponse qui ne déplut pas aux seigneurs, on le rappela à Venise avec une double provision. Ayant donc réparé le premier modèle, il coula la statue. Mais il ne put la terminer, parce que, s'étant échauffé à cette opération et refroidi ensuite, il mourut dans cette ville, au bout de peu de jours. L'œuvre restait inachevée (5), bien qu'il y eût peu de choses à y faire

(1) Tableau inconnu.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Délibération du Sénat vénitien, à la date du 30 juillet 1479.

(4) Appelé le Colleone.

(5) D'après son testament, le modèle n'était même pas achevé et il chargea Lorenzo di Credi de le terminer. Alessandro Leopardi fit la fonte et posa la statue, le 26 mars

pour la réparer et la mettre en place. Il lui en arriva autant avec le tombeau du cardinal Forteguerra (1), à Pistoia, lequel, accompagné des trois Vertus théologiques et surmonté d'un Père éternel, fut terminé ensuite par Lorenzetto, sculpteur florentin.

Andrea se plaisait à mouler en plâtre, c'est-à-dire avec cette pierre tendre que l'on tire des carrières de Volterra, de Sienne et de divers endroits d'Italie. Cette pierre, cuite au feu, battue et ensuite délayée dans l'eau tiède, devient si tendre que l'on peut prendre l'empreinte de ce que l'on veut, et ensuite, en séchant, elle durcit, en sorte qu'elle peut servir de moule. Andrea moulait ainsi des mains, des genoux, des jambes, des bras et des torses, afin de les copier tout à son aise. De son temps, on commença à mouler à peu de frais les têtes de ceux qui mouraient ; aussi voit-on, dans chaque maison de Florence, une infinité de portraits ainsi exécutés, si naturels et si bien faits qu'ils paraissent vivants. Nous devons avoir une grande obligation de ce procédé à Andrea, qui fut un des premiers à le mettre en pratique.

Outre les œuvres susdites, Verrocchio exécuta encore des Crucifix en bois et d'autres œuvres en terre, travail dans lequel il excellait, comme on peut le voir dans les modèles des reliefs qu'il fit pour l'autel de San Giovanni, dans de petits enfants très beaux et dans une tête de saint Jérôme que l'on regarde comme merveilleuse. On voit encore de sa main l'enfant de l'horloge, dans le Mercato Nuovo, qui a les bras articulés, en sorte qu'en les levant, il sonne l'heure avec un marteau, et qui, dans ce temps, fut considéré comme une œuvre belle et originale (2).

Il avait 56 ans quand il mourut (3). Il eut pour élèves Pietro Perugino, Léonard de Vinci, dont on parlera en leur temps, et Francesco di Simone, Florentin, qui exécuta à Bologne, dans l'église San Domenico, pour le docteur Alessandro Tartaglia d'Imola (4), un tombeau en marbre avec une foule de petites figures que l'on croirait sculptées par Andrea lui-même. Celui qui, de tous, fut le plus aimé d'Andrea, Lorenzo di Credi, ramena de Venise les restes de son maître et les déposa à Sant' Ambruogio, dans la sépulture de Ser Michele di Cione (5).

1496, sur une base qu'il avait lui-même édifiée. Sur la sous-ventrière du cheval, on lit cette inscription : ALEXANDER LEOPARDVS. V. F. OPVS.

(1) Forteguerra mourut en 1473. Le tombeau, actuellement dans la cathédrale, fut commencé en 1474.

(2) Ces œuvres n'existent plus.

(3) Mort à 53 ans, en 1488.

(4) Tartagni mourut en 1477. Son tombeau est en place, signé : OPERA FRANCIS. SIMONIS. FLOREN.

(5) Son nom est porté sur une dalle, sur le sol de l'église, sans date.

## NOTE SUR LA STATUE DU COLLEONE

La part certaine de Verrocchio n'a jamais été bien établie, certains traduisant l'inscription portée sur la sous-ventrière du cheval v. F, OPVS par Venetus fecit et d'autres par Venetus fudit. L'ensemble ne fut découvert que le 26 mars 1496, comme l'atteste Marino Sanuto, dans ses Diarii. Burckhardt, dans le Cicerone, accorde à Léopardi la fonte, la ciselure du cheval, ainsi que tout le piédestal avec sa garniture en bronze (1491-1495). Le dessin et le modèle appartiendraient à Verrocchio.

---

## Ercole GRANDI

*Peintre de Ferrare, né vers 1462, mort en 1531*

Bien qu'Ercole de Ferrare, disciple de Lorenzo Costa, fût de grand renom, longtemps avant que son maître mourut, et qu'il fût appelé à travailler en beaucoup d'endroits, il ne voulut jamais l'abandonner et préféra rester avec lui avec un maigre profit, plutôt que de gagner davantage, en peignant tout seul. Sachant être son obligé, il fut un frère ou un fils pour lui, jusqu'au terme extrême de sa vie.

Ayant donc un meilleur dessin que Costa, il peignit, sous le tableau de celui-ci, à San Petronio, dans la chapelle de Saint-Vincent, quelques sujets remplis de petites figures peintes en détrempe dans une si belle et une si bonne manière qu'il n'est presque pas possible de voir mieux (1). La prédelle est une bien meilleure œuvre que le tableau : l'un et l'autre furent faits dans le même temps pendant la vie de Costa.

Après sa mort, Ercole fut chargé par Dominico Garganelli de terminer sa chapelle, dans l'église San Petronio, que Lorenzo avait commencée. Ercole, qui recevait quatre ducats par mois, qui était défrayé, ainsi que son apprenti, et à qui l'on payait toutes les couleurs à employer dans cette œuvre, le termina dans une si belle manière, qu'il surpassa son maître de beaucoup, comme dessin, coloris, et comme invention. Sur la façade, il représenta la crucifixion, où l'on remarque la fureur des juifs, l'évanouissement de la Vierge et la compassion que lui témoignent les Maries. Sur la paroi qui est en face, il peignit la mort de la Vierge, entourée par les Apôtres, dans de belles attitudes. On y voit six personnes

(1) Le tableau de Costa et la prédelle d'Ercole sont dans la casa Aldovrandi.

représentées d'après l'original, si bien que ceux qui les connurent affirmèrent qu'elles sont des plus ressemblantes. Il y introduisit son propre portrait et celui de Domenico Garganelli, propriétaire de la chapelle : celui-ci, par affection pour Ercole, et par suite des louanges qu'il entendit donner à cette œuvre la paya, une fois terminée, mille livres bolognaises. On dit qu'Ercole consacra douze années à cette peinture, à savoir : sept pour la fresque et cinq pour la retouche à sec (1). Il est vrai que, pendant ce temps, il fit diverses autres œuvres, en particulier la prédelle du maître-autel, à San Giovanni in Monte, qui renferme trois épisodes de la Passion du Christ (2).

Comme il était d'un caractère singulier, principalement quand il travaillait, et qu'il avait pour habitude de ne pas se laisser voir ni par les peintres, ni par qui que ce fût, il était grandement détesté par les peintres de Bologne, qui ont toujours montré de la haine pour les peintres étrangers, appelés à travailler dans leur ville de même qu'ils se haïssent souvent, par concurrence, entre eux, défaut général à notre profession et dans tous les pays.

Quelques peintres bolognais s'entendirent donc avec un menuisier et se firent clore par lui dans une église, près de la chapelle où Ercole travaillait. La nuit suivante, y étant entré de force, ils ne se contentèrent pas de voir l'œuvre en train, ce qui devait leur suffire, mais ils volèrent les cartons, les esquisses, les dessins et tout ce qu'il y avait de bon. Ercole fut si indigné que, son œuvre terminée, il partit de Bologne, sans y vouloir rester davantage et emmena le sculpteur renommé Duca Taglia pietra (3), qui avait travaillé avec lui dans cette chapelle et fait les beaux feuillages de la balustrade, de même que les belles fenêtres du palais ducal.

Ercole, fatigué de vivre loin de chez lui, resta toujours à Ferrare, avec Duca et y produisit beaucoup de peintures. Il appréciait le vin extrêmement, en sorte que, s'enivrant souvent, il abrégéa sa vie. Parvenu à l'âge de quarante ans sans aucune maladie, il eut une attaque d'apoplexie qui l'enleva en peu de jours (4).

(1) Cette fresque, qui était à San Pietro, et non pas à San Petronio, disparut avec la chapelle, quand l'église fut reconstruite en 1605.

(2) Deux sont peut-être au Musée de Dresde et représentent la trahison de Judas et la montée au Calvaire. Le panneau central, représentant la Vierge tenant le Christ mort, au musée de Liverpool.

(3) Inconnu.

(4) Mort en 1531, d'après l'épithaphe de son tombeau, à San Domenico, qui a disparu, mais que des historiens bolognais ont rapportée.



## GALASSO GALASSI

*Peintre de Ferrare, né vers 1423, mort en 1473*

Galasso de Ferrare, voyant que Piero della Francesca avait été largement récompensé par le duc et qu'en outre il avait été bien traité à Ferrare, conçut l'envie, après la mort de celui-ci, de s'adonner à la peinture, en sorte qu'il s'attira à Ferrare le renom d'un maître excellent. Il fut vu d'un bien meilleur œil après qu'étant allé à Venise il apprit le procédé de la peinture à l'huile qu'il rapporta à Ferrare. Aussi voit-on quantité de figures peintes de cette manière, dans plusieurs églises. Étant allé ensuite à Bologne sur la demande de quelques religieux de l'ordre de Saint-Dominique, il peignit à l'huile une chapelle de San Domenico. Il travailla ensuite à Santa Maria del Monte hors de Bologne, couvent des Moines noirs et devant la porte de San Mamolo : il y fit plusieurs fresques, de même qu'à la Casa di Mezza, sur la même route, il peignit toute l'église à fresque et y représenta des sujets du Vieux Testament.

Il eut toujours des manières excellentes et se montra toujours courtois et agréable, ce qui provint de ce qu'il vécut et habita plus hors de sa patrie que dans celle-ci. A la vérité, comme il n'était pas très réglé dans sa vie, il abrégea ses jours, qui ne dépassèrent pas la cinquantaine ou environ (1).

---

(1) Galeazzo, fils de Matteo, cordonnier, est cité dans les comptes de la famille d'Este de 1450 à 1453, comme peignant dans le palais de Belliguardo. Il signait G. G. — Ses œuvres sont rares (un tableau de l'Adoration des Mages en Angleterre, collection Bromley). — Ses peintures de Bologne n'existent plus.













GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01409 4391

